عصام محفوظ

ماذا يبقى منهم للتاريخ

الشيخ عبد الله العلايلي
مارون عبود
توفيق يوسف عواد
حسين مروة
أمين الريحاني
عاصي الرحباني
عباس محمود العقاد
ميخائيل نعيمة
حسن الصباح
جاك بيرك
رئيف خوري
سلامة موسى
عمر فاخوري
عبد الله القصيمي
يوسف ادريس
فؤاد صروف
كاتب ياسين
لويس عوض
توفيق صايغ
محمد تيمور
سعيد تقي الدين
نعمان عاشور
سعد الله ونوس
حسن حمدان



مــاذا
يبــقى
منــهــم
للتــاريــخ

عصام محفوظ

ماذا يبقى منهم للتاريخ



WHAT'S LEFT FOR HISTORY

PROFILES OF MEN OF LETTERS

BY:

ISSAM MAHFOUZ

First Published in June 2000

BEIRUT - LEBANON

British Library Cataloguing in Publication Data Available

ISBN 185513 491 8

الغلاف: تصميم محمد حمادة

الطبعة الأولى: حزيران/يونيو ٢٠٠٠

المحتويات

طه حسين

النقد الذاتي المتراجع

«لن تستقيم فنون الأدب إلا يوم تتحلل اللغة والأدب من التقديس».

طه حسين

أول ما يسطع في ذاكرتنا عن طه حسين أصداء تلك المناظرة بينه وبين رئيف خوري، مطلع الخمسينيات، في بيروت، العاصمة التي كان قال فيها عميد الأدب العربي آنذاك بأنها صارت العاصمة الثقافية العربية. وبدا طه حسين للجيل المتمرد في بيروت رجعياً مقابل طروحات رئيف خوري التقدمية، وأما الرجعية فلاعتقاده بأن الأدب للنخبة.

ومن يراجع كل طه حسين، وكله كثير، يعرف أن هذه النخبوية لم تمنعه من تأثيره، عبر النخبة على الحياة الاجتماعية العربية فيهزها عبر هزه لثوابتها المتغلغلة في الحياة الشعبية، ولنقل إن الطلاب كانوا واسطته في ذلك فهم الذين سيغيرون البنية الاجتماعية.

قبل طه حسين كانت المناهج الأدبية في المدارس والجامعات لا تزال كما وصفها طه حسين في تعرضه لأستاذه الشيخ محمد المهدي في مقال نشره في مجلة «السفور» العام ١٩١٥، بعد أن حضر درساً للشيخ في الجامعة المصرية وأحب أن يقارب بين تدريس مادة الأدب في الجامعة المصرية وتدريسها في الجامعات الأوروبية فيقول بأن الدرس الذي كان يقدمه الشيخ المهدي أستاذ الأدب العربي يشبه معرضاً للصور المتحركة تمر فيه ظلال الشعراء فلا يعرف الطلبة منها أكثر من أسماء الشعراء. ثم قال:

«لا ألوم الأستاذ فقد جاد بكل ما يملكه، ولا ألوم الجامعة فإنها لم تأل جهداً في حسن الاختيار».

بل يلوم صديقه أحمد ضيف الذي حرمته شواغله من حضور هذا الدرس معه فحرم نفسه لذة الاستماع إلى واحد هو كما الدروس في القرون الوسطى.

وكان وقع كلامه كالقنبلة ولولا مداخلات عالية لعوقب بشطب اسمه من لائحة خريجي الجامعة المصرية.

كان طه حسين العائد من جامعة مونبلييه في فرنسا، والذي نال الدكتوراه على أطروحته في «علمية ابن خلدون» ـ واختيار موضوع الأطروحة لم يكن اعتباطياً ـ كان يقوم بانقلاب في مجال التعليم في المدارس العربية.

الأدب واسطة التغيير

لم يكن للمستشرقين، الذين لهم الفضل الأول في إعادة النظر في التراث العربي، ولا للصياغة الأولى لتاريخ الآداب العربية كما قام بها جرجي زيدان، تأثير في هذا المجال. كان الزمن العربي ينتظر هذا الشاب المسلم الوافد من صعيد مصر والمتخرج من الأزهر والذي سنحت له الفرصة وطموحه الكبير أن يحتك بالتقدم العلمي المعاصر، فيرى الهوة الزمنية وكيف يجب تخطيها.

وكان للانفتاح الذي قام به محمد علي الكبير قبل قرن من الزمن إذ أوفد بعثة علمية إلى باريس على رأسها الشيخ طهطاوي، حصة في احترام آراء الشاب الأزهري الذي يحمل الدكتوراه من باريس. هكذا راح تأثيره ينفذ إلى المعاهد والمدارس والجامعات في مصر ثم في سائر العواصم العربية. وإذا بعبقريات شعرية كانت شبه محظورة مثل أبي نواس وبشار وأبي العلاء وأبي تمام تأخذ طريقها إلى الأجيال الجديدة ليس كعبقريات شعرية وحسب بل أيضاً ما فيها من تشريح للتاريخ الذي حملها.

لم يعرّف طه حسين بالعبقريات بل أعطى الطلاب مفتاح التحليل للدخول في أعماق المادة التي يدرسونها، وتالياً إعادة النظر في التقييم الأدبي انطلاقاً من وعي معاصر لا يكترث للمسلمات التي سادت قروناً. وتلك خطوة ثورية بدأت من فوق لكنها تغلغلت في الحياة الاجتماعية عبر فهم جديد للعلاقات الثقافية ـ الاجتماعية وعبر الأدب، وتحديداً عبر الشعر حقق الصدمة الأولى الكبرى.

إعادة النظر في المسلّمات

إذا ثمة جرأة أطلعت العديد من الأعمال الفكرية المهمة في النهضة العربية في فترة ما بين الحربين العالميتين، فإنها جرأة مستمدة من ريادة طه حسين، عندما نشر كتابه «في الشعر الجاهلي».

قد لا تبدو لنا اليوم نظرته الجريئة إلى الشعر الجاهلي أكثر مما هي نظرة كمال الصليبي إلى

التاريخ والجغرافية في التوراة، مع احترام الفاصل الزمني الكبير بين كلتيهما. لكن هاتين النظرتين الجريئتين إزاء التاريخ تشاركتا في الاستناد إلى اللغة دون إثبات مادي، وأهمية نظرة طه حسين أبعد بكثير من التشكيك في صحة نسبة الشعر الجاهلي إلى الجاهليين، ذهبت إلى التشكيك في رموز دينية تاريخية هي كمسلمات في الحياة العربية، مثل النبي إبراهيم الذي هو للعرب صاحب الدين الحنيف ووالد جدهم إسماعيل.

وبلغت جرأته بعد المصارحة أنه صار يستند في منهجه التحليلي إلى نهج غربي كما يقول في مقدمة الكتاب:

«نعم يجب، حين نستقبل البحث عن الأدب العربي وتاريخه، أن ننسى عواطفنا القومية وكل مشخصاتها، وأن ننسى عواطفنا الدينية وكل ما يتصل بها، وأن ننسى ما يضاد هذه العواطف. يجب أن لا نتقيد بشيء إلاّ مناهج البحث العلمي الصحيح.

ذلك أننا ما لم ننس هده العواطف وما يتصل بها سنضطر إلى المحاباة والإرضاء، وسنغل عقولنا بما يلائمها، وهل فعل القدماء إلاّ هذا؟».

كان مثل هذا الكلام من طه حسين أسلوباً لبعض النهضويين اللبنانيين لكن في حدة أقل، وفي مواضيع عامة لا تمس المقدسات، ولنقل إن مصر العشرينيات كانت مهيأة لهذه الإنفجارات الفوقية إثر تمهيدات محمد علي وأبنائه، والإعلام المعاصر لمهاجري «الشوام» إلى مصر، وطلوع كتاب علي عبد الرازق الذي ينفي فيه شرعية الخلافة الإسلامية. وهذا لم يمنع الضجة الكبرى حول كلامه. كما أن رضوخ طه حسين من ثم للضغوط الدينية، وحذفه الصفحات ـ الفضائحية من كتابه، لم يمنعا صحوة جديدة في النظر إلى المسلمات، تردد صداها في مختلف أنحاء العالم العربي، وفعلت الصدمة فعلها، وإن اقتصرت على النخبة، وعبر هذه النخبة بالذات وتأثيرها في المناهج التربوية العربية تحقق ما لم يكن يحلم به عميد الأدب العربي، فانتقلت جرأته من الدين إلى الاجتماع ومن البحث في الماضي إلى البحث في المستقبل عبر كتابه الثوري الثاني: «مستقبل الثقافة في مصر».

مستقبل الثقافة

حين كانت الحركة الإصلاحية التي قام بها جمال الدين الأفغاني لا تخرج عن إطار الإصلاح الديني، وحين كان محمد عبده لا يعترف بالوطن أو القومية إلاّ في حدود الانتماء الديني، وحين كان عامة المصلحين منذ بداية النهضة يقسمون العالم حضارتين شرقية وغربية، ويعتبرون العالم العربي في الجهة الشرقية، طلع طه حسين بالحضارة المتوسطية في كتابه «مستقبل الثقافة في مصر» مطلع الثلاثينيات معتبراً أن هذه الحضارة

تربط مصر والساحل الشرقي للمتوسط بالساحل الغربي لأوروبا، أي أنه وضع مصر حلقة البلدان التي تقوم على حوض المتوسط ومنها فرنسا وإسبانيا وإيطاليا واليونان.

بل اعتبر تعليم اللغتين اليونانية واللاتينية ضرورة، كما في الدول الأوروبية تلك.

وكانت الصدمة الثانية العربية خلال عقدين. إذ كان العرب في نهاية الحرب العالمية الأ
اقتطعوا أنفسهم من جسم الخلافة الإسلامية متمثلة في الأمبراطورية العثمانية. فإذا
حسين وصحبه بدءاً بالمعلم أحمد لطفي السيد، يقتطعون بعض العالم العربي من إ
العربي والمشرقي ويلحقونه بالحضارة المتوسطية.

وبالطبع لم يؤخذ عملياً بهذا الطرح، فامتص العالم العربي الدعوة، كما لم يؤخذ بالـ
السابق في إعادة النظر في المسلمات الدينية. لكن طه حسين كان كمن ألقى حج
ثقيلين في مستنقع واسع راكد فحرك دوائره طويلاً. وفي أثناء هذه الحركة ولدت حـ
للسجال الفكري كان مردودها إيجابياً على الحياة الثقافية العربية.

ويبدو اليوم أن وزارة الثقافة المصرية تعمد إلى استلهام العديد من مشروع طه حسين للثا
كما تضمنه الكتاب خصوصاً في البرامج التربوية التي ركّز عليها طه حسين إلى مشا
كثيرة ربما لم يتحقق منها سوى مجانية التعليم وإجباريته.

انسجام التناقض

نعرف اليوم جيداً أن طه حسين كان تنكر للطرحين الصادمين، إذ حذف صفحات
كتابه «في الشعر الجاهلي» على أثر ردود الفعل التي أوصلته إلى القضاء، لكنه مذاك وط
اعتمد كلياً النسخة المنقحة للكتاب فصار عنوانه «في الأدب الجاهلي» بدلاً من «في الـ
الجاهلي».

كما عن «مستقبل الثقافة في مصر» نعلم من الناشر أن طه حسين كان يجدد طبعات كتبه، ما عدا هذا الكتاب.

بل إن طه حسين في معالجته للتاريخ الإسلامي، برغم الموضوعية العلمية خصوصاً
«الفتنة الكبرى»، أهم تلك المصنّفات، لم يخرج أبداً عن الإطار العام للمفاهيم الإسلا
التقليدية. وعودة إلى زمن نشره كتابه الفضيحة «في الشعر الجاهلي» فنرى أنه نشر
ذلك الوقت العام ١٩٢٦ في صحيفة «السياسة الأسبوعية» مقالاً بعنوان «العلم والد
يقول فيه:

«إن كل امرىء يستطيع، إذا فكر قليلاً، أن يجد نفسه شخصيتين متمايزتين إحداهما عاقلة تبحث وتنقد وتحلل وتغير، وأخرى شاعرة تلذ وتتألم وتفرح وتحزن... فما الذي يمنع أن تكون الشخصية الأولى عالمة باحثة ناقدة، وأن تكون الثانية مؤمنة مطمئنة طامحة إلى المثل العليا».

وفي اعتقادي أن طه حسين سبق كل منتقديه اللاحقين في تبرير تناقضاته، وإن حاول الحفاظ على حد أدنى مشترك بينها.

ويمكن ملاحظة التناقض في ممارساته الاجتماعية حين نراه، هو الثوري، لا ينضم إلى «حزب الوفد» الشعبي، كما فعل زميله عباس محمود العقاد، بل إلى «حزب الدستوريين الأحرار» وهما حزبان يشبهان في إنكلترا «العمال» و«المحافظين». لكن الأكيد في مسيرة طه حسين أن الخيط الواحد الذي يشد مسيرته كلها، هو خيط النظرة المستقبلية. وفي هذا الأمر كانت حياته الأدبية كلها معارض ومساجلات بدءاً بمعركته الأدبية مع جرجي زيدان ثم مع الدكتور هيكل صاحب رواية «زينب» وصولاً إلى معركته مع العقاد في الخمسينيات عندما وقف إلى جانب الشعر الحديث في مواجهة العقاد الذي انقلب عليه.

وفي كل كتبه ومقالاته كان طه حسين يصر على أن لا يكون تقليدياً، وأن يترك المجال مفتوحاً لكل تقدم في كل حقل أدبي على صعيد الشكل أو المضمون، وهذه صورة لا تنسى لعميد الأدب العربي توجد له مكاناً في كل مستقبل.

بين الشرق والغرب

إن محورية التناقض لدى طه حسين هي دائماً في الراهن العربي: الصراع الذاتي بين حضارتين إحداهما هي تراثه والأخرى هي التي عبرها يصير تجديد التراث. هكذا بدأت هذه المعضلة التي قامت كل الجهود لتجاوزها فتقوم المعادلة على خلق الانسجام ويتم تخطي التقوقع الذي فرضه جمود التاريخ العربي، دون الشعور بالتغريب التام.

لكن منذ بعثة الشيخ رفاعة الطهطاوي مطلع القرن الماضي إلى فرنسا كان الصراع لا يتجاوز النية الطيبة في الحوار، أو ما اختصره روجيه غارودي (الذي صار اسمه وجيه جارودي) في مصطلح صار متداولاً «حوار الحضارات».

وكما حدث للطهطاوي حدث لآخرين: صعوبة تجاوز الهوة بسلام. ويكفي أن الطهطاوي حاول عبر ترجمته لرحلة تليماكه أن يجعل محمد علي الكبير يستفيد من الخبرة الغربية في العمق، وفشل، وانعكس هذا الفشل سلباً على حياته الشخصية ككاتب وكمسلم وكشيخ، وجد في الحضارة الغربية ما يجب أن تستفيد منه الحضارة الشرقية ولم ينجح في صياغة المعادلة التي تفضي إلى الانسجام وليس إلى الصراع.

والأمثلة المأساوية المشابهة تأتي في قائمة طويلة من أسماء المفكرين والأدباء والكتّاب والشعراء والفنانين العرب. وإن كان الذين حاولوا التعبير عنها عبر التحسس الشخصي قليلين، وفي رأس هذه القلة طه حسين في كتابه «أديب» الذي هو رواية تحمل ملامح سيرة ذاتية. وبطل الرواية فعل ما كان فعله طه حسين بأن جعل كل شيء موضع مقارنة بين الطبيعة الشرقية وردود فعلها وبين الطبيعة الغربية وردود فعلها.

ونحن نعلم أن طه حسين استعد جيداً لأن يستقبل الغرب بالأقل من متاعه الشخصي والتراثي، فطلق امرأته المصرية قبل أن يسافر إلى باريس ويتزوج هناك فرنسية، والحق أن زوجته سوزان بإخلاصها الذي لم ينقطع له، حتى بعد وفاته ـ كما نقرأ في مذكراتها ـ ما جعل طه حسين في أزمة دائمة حتى بعد شعوره بالفشل في تغيير وجهة مجتمعه في اتجاه المعادلة الجديدة التي استقاها من تجربته الغربية. وسوف تتوالى هذه المآسي في إبداعات عربية كثيرة أبرزها رواية توفيق الحكيم «عصفور من الشرق» ورواية الطيب صالح «موسم الهجرة إلى الشمال» وصولاً إلى رواية سهيل إدريس «الحي اللاتيني». وتظل رواية طه حسين تختصر، كباكورة رائدة في هذا المجال، كل المآسي الأخرى. وذروة المأساة أن لا يستطيع البطل في النهاية أن يبلور موقفاً محدداً: مع الغرب أو ضده، مع العودة إلى التراث أو رفضه. هكذا كان بطل طه حسين، الذي يمثله في الرواية، رغم الغوص عميقاً في المقارنة وتشريحها، والتمزق في ثناياها.

عدا هذه الكتب الثلاثة التي ستظل راهنة وسيظل صدى الصراع فيها قوياً: «في الشعر الجاهلي»، «مستقبل الثقافة في مصر» و«أديب»، تتدرج أعمال طه حسين العديدة في إطار ما يتجاوزه الزمن. فالموسوعية التي تغلب على نتاج طه حسين ما عادت تصلح للظروف الراهنة، حين هي ربما كانت مطلوبة في ظروفه التاريخية التي تشبه كل ظروف حضارة فقدت هويتها الحية. وينعكس ارتباك التفتيش عن الهوية الجديدة في توزيع الاهتمام الثقافي، كمن يريد أن يؤكد عبر هذا التنوع وجوداً مشكوكاً فيه. وطه حسين، باستثناء الشعر، لم يترك مجالاً أدبياً إلاّ كتب فيه: القصة، الرواية، السيرة، النقد، التاريخ، المقالة، المناظرة الخ. لكن يميز تراث طه حسين في مجايليه كونه الأعمى الثاني (بعد أبي العلاء المعري) نافس المبصرين وهو الأعمى. بأنه مارس شأناً تصعب على غير المبصرين ممارسته، شأن الدراسة، التي تتطلب العودة الدائمة إلى المراجع، وهذه في متناول يد المبصر، لكنها ليست في متناول يد الأعمى ما لم يتميز هذا الأعمى بذاكرة خارقة كذاكرة طه حسين التي تكاد تقارب المعجزة.

ظروف الرائد

أعطينا طه حسين حقه في الخطوة الرائدة التي ستظل راهنة إلى زمن طويل، ومن الواجب أيضاً أن نعطي ظروف طه حسين حقها.

لولا الجو الثقافي الذي كان يطبع المجتمع المصري مطلع هذا القرن لما كان بوسع ريادة طه حسين أن يكون لها ذلك التأثير، بل ربما ما كان لها التحقق. وهنا لا ننسى أن الوجه الثقافي لمصر مطلع القرن، هو وجه لبناني. إذ طبع اللبنانيون العاصمة المصرية بما كانوا يتمنون أن يفعلوه في بلدهم الصغير لو أن الخطوة الاستقلالية عن الأمبراطورية العثمانية التي حاولها فخر الدين المعني الثاني الكبير نجحت كالخطوة التي قام بها بعد ذلك بقرنين الألباني محمد علي الكبير في مصر.

وفي اعتقادي أن فشل خطوة فخر الدين يعود إلى كونها مبكرة. كان سابقاً لزمنه فكرياً حين الظروف السياسية والاجتماعية لم تكن مهيأة، إلى أن السلطنة العثمانية كانت في أوج قوتها، عدا القرب الجغرافي بين لبنان ومركز السلطنة. أما محمد علي الكبير فتمتع بميزتين لم يحصل عليهما سلفه اللبناني: بعد المسافة عن المركز، وضعف الخلافة العثمانية واختلاف الظروف الدولية التي جعلت فرنسا ما بعد الثورة تنفتح على مصر عبر الحملة النابوليونية فتخلق سابقة في التحالفات الدولية سوف تستفيد منها مصر كثيراً. إلى أن انفجار الحرب العالمية الأولى سيفجر كل الظروف السابقة. هكذا عندما عاد طه حسين إلى مصر بعد تجربته الباريسية كان المجتمع المصري، ولو فوقياً، دخل عصراً مختلفاً. وتشهد على ذلك روحية المحاكمة التي جرت لطه حسين عقب نشره كتابه «في الشعر الجاهلي».

التحريض

برغم كل السلبيات التي قد تكون على طه حسين فإن إيجابياته أكثر بكثير. كان أبا الجيل المصري الجديد ما بين الحربين، بل يمكن القول إن الدراسة الأدبية الحديثة في العالم العربي كله مدينة لهذا الأعمى البصير. من هنا استحقاقه لقب «عميد الأدب العربي»، ولم تكن مادة الأدب العربي قبله سوى أسماء وتواريخ ونوادر ومحفوظات، مستبعدة عن قائمتها بعض الشعراء الذين هزوا العربية مثل أبي نواس وبشار بن برد وملحدين مثل أبي العلاء المعري، فقام هو بانقلاب في هذا المجال متسلحاً بالنقد الفرنسي الحديث وبالنظرة الديكارتية إلى التاريخ والأشياء، وعلى يديه صار النقد الأدبي فناً مستوفياً شروط المعاصرة النقدية.

ولو اقتصرنا على كتابه النقدي الأول «في الشعر الجاهلي» وفيناه كل حقه. وهذا الكتاب، والتحقيق الذي استمر خمسة أشهر في القضاء، هو اختصار للهزة العميقة في مجتمعه على الصعيد الحضاري، وليس مجرد ممارسة أسلوب جديد في النقد، بل ثورة على العقلية السائدة. لقد وجد طه حسين أن إثارة الشك في الشعر الجاهلي هي السبيل لهز كل المسلمات التاريخية والأدبية، لكنه ما كان ليشكك في الشعر الجاهلي دون أن يبدي شكوكه في بعض الوقائع التاريخية التي يثبتها القرآن، من هنا انتفاض الأزهر عليه.

وعندما لم تتحرك النيابة المصرية العامة للنيل منه تكررت المطالبة:

«في ٥ حزيران/ يونيو سنة ١٩٢٦ أرسل فضيلة شيخ الجامع الأزهر لسعادة النائب العمومي خطاباً يبلغه فيه تقريراً رفعه علماء الجامع الأزهر عن كتاب ألّفه طه حسين المدرس بالجامعة المصرية أسماه «في الشعر الجاهلي» كذب فيه القرآن صراحة وطعن فيه على النبي وعلى نسبه الشريف وأهاج بذلك ثائرة المتدينين وأثر فيه بما يخل بالنظم العامة ويدعو الناس للفوضى. وطلب اتخاذ الوسائل القانونية الفعالة الناجعة ضد هذا الطعن على دين الدولة الرسمي، وتقديمه للمحاكمة. وقد أرفق بهذا البلاغ صورة من تقرير أصحاب الفضيلة العلماء الذين أشار إلبهم في كتاب...».

وهذا النص كالنص الذي سبقه والنص الذي يليه مأخوذ من أرشيف محاكمة طه حسين في القضاء المصري، وفيه أيضاً:

«بتاريخ ١٤ أيلول/ سبتمبر سنة ١٩٢٦ تقدم إلينا بلاغ آخر من حضرة عبد الحميد البنان عضو مجلس النواب، ذكر فيه: أن الأستاذ طه حسين المدرس بالجامعة المصرية نشر ووزع وعرض للبيع في المحافل والمحلات العامة كتاباً أسماه «في الشعر الجاهلي» طعن وتعدى فيه على الدبن الإسلامي وهو دين الدولة بعبارات صريحة واردة في كتابه بينتها في التحقيقات».

وعندما لم يبق من المحاكمة مفر تحركت النيابة العامة.

قبل المحاكمة نظرة على هذا الكتاب، وسندع طه حسين نفسه يشرح الغاية منه.

يقول المؤلف في المقدمة:

«أريد أن أقول إني سأسلك من البحث مسلك المحدثين من أصحاب العلم والفلسفة فيما يتناولون من العلم والفلسفة. أريد أن أصطنع هذا المنهج الفلسفي الذي استحدثه ديكارت للبحث في حقائق الأشياء في أول هذا العصر الحديث، والناس جميعاً يعلمون أن القاعدة الأساسية لهدا المنهج هي أن يتجرد الباحث من كل شيء كان يعلمه من قبل، وأن يستقبل موضوع بحثه خالي الذهن مما قيل خلواً تاماً... وأنه هو الطابع الذي يتميز به هذا العصر الحديث...».

ثم إلى صلب الموضوع فيقول:

«نعم! يجب حين نستقبل البحث عن الأدب العربي وتاريخه أن ننسى عواطفنا القومية وكل مشخصاتها، وأن ننسى عواطفنا الدينية وكل ما يتصل بها وأن ننسى ما يضاد هذه العواطف القومية والدينية، يجب أن لا نتقيد بشيء ولا نذعن إلاّ لمناهج البحث العلمي الصحيح، وإلاّ فسوف نعل عقولنا بما يلائمها وهل فعل القدماء غير هذا؟ وهل أفسد عالم القدماء شيء غير هذا؟».

وينتقل إلى مسألة قدسية اللغة:

«الحرية هي الشرط الوحيد، وإلاّ فما لي أدرس الأدب لأعيد ما قال القدماء؟... ومن الذي يستطيع أن يكلفني أن أدرس الأدب لأكون مبشراً بالإسلام أو هادماً للإلحاد وأنا لا أريد أن أبشر ولا أريد أن أناقش الملحدين، وأنا أكتفي من هذا كله بما بيني وبين الله من حظ ديني؟

... الأدب في حاجة إذن إلى هذه الحرية، هو في حاجة إلى أن لا يعتبر علماً دينياً ولا وسيلة دينية، وهو في حاجة إلى أن يتحرر من هذا التقديس، فيخضع كغيره من العلوم إلى البحث والنقد والتحليل والشك والرفض والإنكار، لأن هذه هي الأشياء الخصبة حقاً. واللغة العربية في حاجة إلى أن تتحلل من التقديس، هي في حاجة إلى أن تخضع لعمل الباحثين كما تخضع المادة لتجارب العلماء. يوم يتحرر الأدب من هذه التبعية ويوم تتحلل اللغة من هذا التقديس يستقيم الأدب حقاً ويزدهر حقاً، ويؤتي ثمراً قيماً لذيذاً حقاً. أتذكر القرون الوسطى حين لم يكن مباحاً للناس تشريح الجسم الإنساني لأنه كان مقدساً وما كان لذلك من تأثير في تأخير علوم الطب وفنون التصوير والتمثيل، هذا بعينه شأن اللغة والأدب: لن توجد العلوم اللغوية والأدبية ولن تستقيم فنون الأدب إلاّ يوم تتحلل اللغة والأدب من التقديس... لكن هذه الحرية التي نطلبها لن ننالها بالتمني، إنما ننالها يوم نأخذها بأنفسنا لا ننتظر أن تمنحنا إياها سلطة ما. لقد أراد الله هذه الحرية للعلم وأن تكون مصر بلداً متحضراً يتمتع بالحرية في ظل الدستور والقانون».

هكذا شاء طه حسين كتابه تحدياً ومعركة وانتصاراً للحرية، فماذا كانت النتيجة؟

المحاكمة

بدأ التحقيق مع طه حسين في ١٩ تشرين الأول/ أكتوبر من سنة ١٩٢٦ بعد خمسة أشهر من المطالبة بمحاكمته وبإلحاح بعض الجهات الدينية والرسمية.

وتلك كانت أول محاكمة في التاريخ العربي الحديث سببها كتاب أدبي، لكن مصر آنذاك كانت فيها كل أفكار النهضة العربية التي ساهمت عقول المتنورين من مختلف الأقطار العربية في تغذيتها وإلاّ كيف نبرر تلك المطالعة الفذة التي قام بها محمد نور رئيس نيابة مصر آنذاك، واستغرقت ما يقارب أربعين صفحة من محضر التحقيق. ولم تكن مطالعة بقدر ما كانت نقداً أدبياً وتاريخياً. وبالطبع لم يكن النائب العام يوافق طه حسين في ما

ذكره لكنه في الأقل كان عادلاً في تقدير الاتهام بحسب قانون عقوبات القضاء المدني وليس الديني.

وتبدأ المطالعة على هذا النحو:

«بعد أن أخذنا بأقوال المبلغين جملة بالكيفية المذكورة في محضر التحقيق ثم استجوبنا المؤلف وبعد ذلك أخذنا في دراسة الموضوع بقدر ما سمحت لنا الحالة..».

وينتقل رئيس النيابة إلى الاتهام فيقول:

«ومن حيث إن العبارات التي يقول المبلغون أن فيها طعناً على الدين الإسلامي إنما جاءت في كتاب في سياق كلام على موضوعات كلها متعلقة بالغرض الذي ألف من أجله، فلأجل الفصل في هذه الشكوى لا يجوز انتزاع تلك العبارات من موضوعها والنظر إليها منفصلة، وإنما الواجب، توصلاً إلى تقديرها تقديراً صحيحاً، بحثها حيث هي في موضعها من الكتاب ومناقشتها في السياق الذي وردت فيه. وبذلك يمكن الوقوف على قصد المؤلف منها وتقدير مسؤوليته تقديراً صحيحاً».

هكذا منذ البداية كشف النائب العام عن موضوعية تليق برجل القانون في القرن العشرين.

ثم يواصل مطالعته فيقول:

«وحيث إنه نظراً لتغيب الدكتور طه حسين خارج القطر المصري قد أرجأنا التحقيق إلى ما بعد عودته، فلما عاد بدأنا التحقيق بتاريخ ١٩ تشرين الأول/ أكتوبر سنة ١٩٢٦ فأخذنا أقوال المبلغين ثم استجوبنا المؤلف».

ثم يعدد مواضع الاتهام الأربعة في الكتاب:

«**الأول**: إن المؤلف أهان الدين الإسلامي بتكذيب القرآن في إخباره عن إبراهيم وإسماعيل حيث ذكر في الصفحة ٢٦ من كتابه «للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل وللقرآن أن يحدثنا عنهما أيضاً، ولكن ورود هذين الاسمين في التوراة والقرآن لا يكفي لإثبات وجودهما التاريخي فضلاً عن إثبات هذه القصة التي تحدثنا بهجرة إسماعيل بن إبراهيم إلى مكة ونشأة العرب المستعربة فيها، ونحن مضطرون إلى أن نرى في هذه القضية نوعاً من الحيلة في إثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة وبين الإسلام واليهود والقرآن والتوراة من جهة أخرى»... إلى آخر ما جاء في هذا الصدد.

«**الثاني**: ما تعرض له المؤلف في شأن القراءات السبع المجمع عليها والثابتة لدى المسلمين جميعاً وأنه في كلامه عنها يزعم عدم إنزالها من عند الله، وأن هذه القراءات إنما قرأتها العرب بحسب ما استطاعت لا كما أوحى الله بها إلى نبيّه مع أن معاشر المسلمين يعتقدون أن كل هذه القراءات مروية عن الله تعالى على لسان النبي.

«**الثالث**: ينسبون للمؤلف أنه طعن في كتابه على النبي طعناً فاحشاً من حيث نسبه فقال في الصفحة ٧٢ من كتابه:

«ونوع آخر من تأثير الدين في انتحال الشعر وإضافته إلى الجاهليين وهو ما يتصل بتعظيم شأن النبي من ناحية أسرته ونسبه إلى قريش، فلأمر ما اقتنع الناس بأن النبي يجب أن يكون صفوة بني هاشم وأن يكون بنو هاشم صفوة بني عبد مناف وأن يكون بنو عبد مناف صفوة بني قصي وأن تكون قصي صفوة قريش وقريش صفوة مضر ومضر صفوة عدنان وعدنان صفوة العرب والعرب صفوة الإنسانية كلها».

وقالوا:

«إن تعدي المؤلف... يسيء إلى المسلمين والإسلام فهو قد اجترأ على أمر لم يسبقه إليه كافر ولا مشرك...».

«**الرابع**: إن المؤلف أنكر أن للإسلام أولية في بلاد العرب وأنه دين إبراهيم...».

عن الأول يقول رئيس النيابة بأن المؤلف:

«خرج عن بحثه عاجزاً كل العجز عن أن يصل إلى غرضه الذي عقد هذا الفصل من أجله، وبيان العجز أنه وضع في أول الفصل سؤالاً وحاول الإجابة محاولاً أن يدلل بأن الشعر الجاهلي بعيد كل البعد عن أن يمثل اللغة العربية في العصر الذي يزعم الرواة أنه قيل فيه... لكن الأستاذ المؤلف حاول الإجابة وتطرق في بحثه إلى الكلام على مسائل في غاية الخطورة صدم بها الأمة الإسلامية في أعزّ ما لديها من الشعور ولوث نفسه بما تناوله من البحث في هذا السبيل بغير فائدة ولم يوفق إلى الإجابة بل قد خرج من البحث بغير جواب اللهم إلاّ قوله:

«إن الصلة بين اللغة العدنانية وبين اللغة القحطانية إنما هي كالصلة بين العربية وأي لغة أخرى من اللغات السامية المعروفة».

وبديهي أن ما وصل إليه ليس جواباً عن السؤال الذي وضعه. وقد نوقش في التحقيق في هذه المسألة فلم يستطع رد هذا الاعتراض ولا يمكن الاقتناع بما ذكره في التحقيق من أنه كتب الكتاب للإخصائيين من المستشرقين بنوع خاص... فالمؤلف إذن في واحدة من اثنتين: إما أن يكون عاجزاً وإما أن يكون سيىء النية جاعلاً هذا البحث ستاراً ليصل بواسطته إلى الكلام في تلك المسائل الخطيرة التي تكلم عنها في هدا الفصل. وسنتكلم في ما بعد عن هذه النقطة عند الكلام على القصد الجنائي...».

ثم يضيف:

«أما مسألة بناء الكعبة فلم نفهم الحكمة في نفيها واعتبارها أسطورة من الأساطير اللهم إلاّ إذا كان مراده إزالة كل أثر لإبراهيم وإسماعيل. لكن ما مصلحة المؤلف من هذا؟».

وينتقل رئيس النيابة إلى النقطة الثانية من نقاط الاتهام الأربع، إلى نفي المؤلف لمسألة «إنزال القراءات السبع للقرآن المجمع عليها»، وإلى أن «هذه القراءات إنما تنوعت بتنوع اللهجات

العربية آنذاك وأن النبي إذا كان سلم بها فبسبب إذعانه للأمر الواقع»، ويعلل رئيس النيابة بأن المؤلف تطرق إلى هذه الناحية لأنه كان يريد أن يدلل على أن الشعر الجاهلي لم تتعدد فيه القراءات حين كانت هذه القراءات متعددة للقرآن. ويخلص رئيس النيابة إلى القول:

«فالمؤلف لم يتعرض لمسألة القراءات من حيث إنها منزّلة أو غير منزلة وإنما قال كثرت القراءات وتعددت اللهجات وقال إن الخلاف الذي وقع في القراءات تقتضيه ضرورة اختلاف اللهجات بين قبائل العرب التي لم تستطع أن تغير حناجرها وألسنتها وشفاهها فهو بهذا يصف الواقع، وإن صح رأي من قال إن المقصود بالأحرف السبعة هو القراءات السبع فإن هذه الاختلافات التي كانت واقعة فعلاً كانت طبعاً هي السبب الذي دعا إلى الترخيص للنبي بأن يقرىء كل قوم بلغتهم... ونحن نرى أن ما ذكره المؤلف في هذه المسألة هو بحث علمي لا تعارض بينه وبين الدين ولا اعتراض لنا عليه».

وينتقل إلى الاتهام الثالث «التعريض بنسب النبي»، فيقول رئيس النيابة:

«المؤلف أورد العبارة في كلامه على الدين وانتحال الشعر والأسباب التي يعتقد أنها دعت المسلمين إلى انتحال الشعر وأنه كان يقصد بالانتحال في بعض الأطوار إلى إثبات صحة النبوة وصدق النبي، وكان هذا النوع موجهاً إلى عامة الناس. وقال بعد ذلك: «والغرض من هذا الانتحال على ما يرجح إنما هو إرضاء حاجات العامة الذين يريدون المعجزة في كل شيء ولا يكرهون أن يقال لهم إن من دلائل صدق النبي أنه كان منتظراً قبل أن يجيء بدهر طويل وإلى تعظيم شأن النبي من ناحية أسرته ونسبه في قريش».

«ونحن لا نرى اعتراضاً على بحثه على هذا النحو من حيث هو وإنما كل ما نلاحظه عليه أنه تكلم فيما يختص بأسرة النبي صلى الله عليه وسلم ونسبه في قريش بعبارة خالية من كل احترام بل وبشكل تهكمي غير لائق ولا يوجد في بحثه ما يدعوه لإيراد العبارة على هذا النحو».

وأخيراً ينتقل رئيس النيابة إلى الاتهام الرابع والأخير، إلى الإنكار أن للإسلام أولية في بلاد العرب باعتباره أنه نفسه دين إبراهيم فيقول:

«وحيث إن كلام المؤلف هنا هو استمرار في بحث بيان أسباب انتحال الشعر من حيث تأثير الدين على الانتحال ولا اعتراض على البحث من حيث هو. وقد قرر المؤلف في التحقيق أنه لم ينكر أن الإسلام دين إبراهيم وأن ما ذكره في هذه المسألة كشأن ما ذكره في مسألة النسب. فرأى اقتناع المسلمين بأن للإسلام أولية وبأنه دين إبراهيم فاستغلوا هذا الاقتناع وأنشأوا حول هذه المسألة من الشعر والأخبار مثل ما أنشأوا حول مسألة النسب.

«ونحن لا نرى اعتراضاً على أن يكون مراده بما كتب في هذه المسألة هو ما ذكره، ولكننا نرى أنه سيىء التعبير جداً في بعض عباراته كقوله:

«ولم يكن أحد قد احتكر ملة إبراهيم ولا زعم لنفسه الانفراد بتأويلها، فقد أخذ المسلمون يردون

الإسلام في خلاصته إلى دين إبراهيم هذا الذي هو أقدم وأنقى من دين اليهود والنصارى، وشاعت في العرب أثناء ظهور الإسلام وبعده فكرة أن الاسلام يجدد دين إبراهيم ومن هنا أخذوا يعتقدون أن دين إبراهيم هذا قد كان دين العرب في عصر من العصور...».

لأن في إيراد عباراته على هذا النحو ما يشعر بأنه يقصد شيئاً آخر بجانب هذا المراد خصوصاً إذا قربنا بين هذه العبارات وبين ما سبق له أن ذكره في شأن تشككه في وجود إبراهيم وما يتعلق به».

وبعد أن يستعرض الرئيس محمد نور المواد القانونية من قانون العقوبات في ما له علاقة بالاتهامات يقول:

«... وحيث إنه بالرجوع إلى الوقائع التي ذكرها الدكتور طه حسين يتضح أن كلامه فيه تعد على الدين الإسلامي لأنه انتهك حرمة هذا الدين... فقد أنكر المؤلف في التحقيقات أنه يريد الطعن على الدين الإسلامي وقال بأنه ذكر ما ذكر في سبيل البحث العلمي وخدمة العلم لا غير، غير مقيد بشيء. وقد أشار في كتابه تفصيلاً إلى الطريق الذي رسمه للبحث. ولا بد هنا من أن نشير إلى ما قرره المؤلف في التحقيق من أنه كمسلم لا يرتاب في وجود إبراهيم وإسماعيل وما يتصل بهما مما جاء في القرآن ولكنه كعالم مضطر إلى أن يذعن لمناهج البحث فلا يسلم بالوجود التاريخي لإبراهيم وإسماعيل، فهو يجرد من نفسه شخصيتين... والحقيقة أنه لا يمكن الجمع بين النقيضين في شخص واحد في وقت واحد بل لا بد من أن تتخلى إحدى الحالتين للأخرى.

وقد أشار المؤلف نفسه إلى هذا في مقال على الخلاف بين العلم والدين حيث قال في شأنهما:

ليسا متفقين ولا سبيل إلى أن يتفقا إلاّ أن ينزل أحدهما لصاحبه شخصيته.

نحن في موضع البحث عن نية المؤلف، فسواء لدينا إن صحت نظرية تجريد شخصيتين عالمة ومتدينة أو لم تصح فإن ما كتب عن اعتقاد تام. ولما قرأنا ما كتبه بإمعان وجدناه منساقاً في كتابته بعامل قوي متسلط على نفسه. وقد أشرنا حين بحثنا بحثه إلى ما كتب. وهو وإن كان قد أخطأ فيما كتب إلاّ أن الخطأ المصحوب باعتقاد الصواب شيء وتعمد الخطأ المصحوب بنية التعدي شيء آخر. وحيث إنه مع ملاحظة أن أغلب ما كتبه المؤلف مما يمس موضوع الشكوى وهو ما قصرنا بحثنا عليه إنما هو تخيلات وافتراضات واستنتاجات لا تستند إلى دليل علمي صحيح فإنه كان يجب عليه أن يكون حريصاً في جرأته على ما أقدم عليه مما يمس الدين الإسلامي الذي هو دينه ودين الدولة التي هو من رجالها المسؤولين عن نوع من العمل فيها، وأن يلاحظ مركزه الخاص في الوسط الذي يعمل فيه. صحيح أنه كتب ما كتب عن اعتقاد بأن بحثه العلمي يقتضيه ولكنه مع هذا كان مقدراً لمركزه تماماً وهذا الشعور ظاهر من عبارات كثيرة في كتابه منها قوله:

«وأكاد أثق بأن فريقاً منهم سيلقونه ساخطين عليه وبأن فريقاً آخر سيزورون عنه أزواراً ولكني على سخط أولئك وازورار هؤلاء أريد أن أذيع هذا البحث».

«إن للمؤلف فضلاً لا ينكر في سلوكه طريقاً جديداً للبحث حذا فيه حذو العلماء من الغربيين، ولكنه لشدة تأثير ما أخذ عنهم قد تورط في بحثه حتى تخيّل حقاً ما ليس بحق - أو ما لا يزال في حاجة إلى إثبات أنه حق - إنه قد سلك طريقاً مظلماً فكان يجب عليه أن يسير على مهل وأن يحتاط في سيره حتى لا يضل، ولكنه أقدم بغير احتياط فكانت النتيجة غير محمودة..

«وحيث إنه مما تقدم يتضح أن غرض المؤلف لم يكن مجرد الطعن والتعدي على الدين بل إن العبارات الماسة بالدين التي أوردها في بعض المواضع من كتابه إنما قد أوردها في سبيل البحث العلمي مع اعتقاده أن بحثه يقتضيها وحيث إنه من ذلك يكون القصد الجنائي غير متوفر.
«فلذلك» تحفظ الأوراق إدارياً.

رئيس نيابة مصر

القاهرة في ٣٠ آذار/ مارس سنة ١٩٢٧»

النكسة والتحدي

كان واضحاً أن قرار المحكمة دعوة إلى طه حسين لإصلاح «الخطأ»، فالقرار الرحيم مشروط باعتبار أن ما وصف بأنه تعدٍ على الدين الإسلامي لا تنطبق عليه النية الجرمية و«ارتكبه» المؤلف بنية حسنة، ما اضطر المؤلف إلى اعادة طبع كتابه الممنوع باسم آخر هو «في الأدب الجاهلي» محذوفاً منه فصل كامل وكل الفقرات التي سببت الاتهام، لكن طه حسين كان يدرك أن ما أراد إيصاله من الفقرات المحذوفة تمّ إيصاله عبر متابعة المحاكمة في وسائل النشر ولم يبق أمامه سوى إنقاذ كتابه فتمّ إنقاذه، هذه النكسة لم تكن تعني التسليم لهذا العقل الثوري، فها هو بعد بضع سنوات فقط ينشر كتابه «مستقبل الثقافة في مصر» الذي هزَّ المجتمع المصري في الصميم مرة ثانية، وكأنه شاء من هذا الكتاب أن يكون تكملة لما بدأه «في الشعر الجاهلي» وإن في موضوعين مختلفين.

وإذا عرفنا أن رجال الدين هم الذين اعترضوا على كتاب الشعر الجاهلي، فمن هم المعترضون على كتاب «مستقبل الثقافة في مصر» ولماذا؟ إنهم المتدينون والقوميون العروبيون والإقطاعيون المصريون في الوقت نفسه.

الإقطاعيون بسبب الشعار الذي توج به طه حسين برنامجه التربوي وتختصره هذه الكلمات: يجب أن يصير التعليم مجانياً كالماء والهواء. فكانت المظاهرات التي سيرها باشوات مصر ضد هذا الصعيدي الذي يريد أن يساوي الأجير والأمير في فرصة التعليم. أما القوميون العروبيون والمتدينون الإسلاميون فلأسباب أخرى أهمها أن طه حسين في

كتابه هذا يزعم أن مصر لا تنتمي حضارياً إلى الشرق بل إلى الغرب وأنها بسبب جغرافيتها المتوسطية أقرب إلى اليونان وإيطاليا وفرنسا (من هنا دعوته إلى تبني اللغات اليونانية واللاتينية والفرنسية في التعليم العالي) حين كان الإسلاميون يعتبرون مصر أقرب إلى فارس والهند والصين، فبلاد فارس مسلمة وكذلك لهم الهند الإسلامية، وأيضاً هذه الرابطة الوثيقة بمسلمي الصين والأفغان وأندونيسيا وغيرها من البلدان الآسيوية التي تغلغل فيها الإسلام، خصوصاً والدعوة الإسلامية النهضوية التي سبقت طه حسين وعلى رأسها جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده كانت تعتبر مصر جزءاً لا يتجزأ من الأمة الإسلامية التي يجب أن يكون لها خليفة في مكان ما من الأرض الإسلامية، وأن مصر ليست سوى الدرة في تاج الأمة الإسلامية. وبالطبع لم يكن طه حسين هو وحده يدعو إلى الانتماء المتوسطي، وسبقه إلى ذلك أستاذه لطفي السيد الذي كان يرفع شعار مصر للمصريين ويدعو إلى انفصام الرابطة بين مصر والخلافة الإسلامية. كما كان يدعو أن تتبنى مصر كل أسباب التقدم والحضارة الغربية وأولها الحياة النيابية الديموقراطية، ولم يكن طه حسين سوى أحد المتتلمذين على يد لطفي السيد، لكن كان على طه حسين أن يسافر إلى فرنسا ويتعلم هناك لتكتمل قناعاته التي كانت قريبة من قناعات كل الكتاب الذين رأوا في الثورة الفرنسية بداية عهد جديد في العالم.

وكما نظر شاعر ألمانيا الأكبر فيلهم غوته إلى فرنسا، كذلك نظر إليها طه حسين. ففي رسالة إلى أحد أصدقائه بعد أن غزا الألمان فرنسا: «أفكر في أن قوماً يزحفون عليها ـ أي باريس ـ يريدون بها السوء، ولا يكرهون، بل لعلهم يحبون، أن يمحقوها محقاً، ويسحقوها سحقاً، ليغضوا من أمر باريس، وليغضوا من أمر فرنسا دون أن يحفلوا بأنهم إن فعلوا فسيغضون من أمر الحضارة كلها، وسيعلنون في القرن العشرين، كما أعلن آباؤهم في أول التاريخ المسيحي، أن عهد الحضارة والعلم والفلسفة والتفكير والفن قد آذن بالزوال».

شاء طه حسين في كتابه أن يخرج مصر من دائرة الثقافة الإسلامية، وأن يشدد على ما سوف يقوله بعد ذلك توفيق الحكيم من أن معدة مصر القوية تستطيع أن تهضم من يغلبها وتظل مصرية، وإذا كان البعض شاء أن يردد في ذلك الزمن مقولة مصر الفرعونية فإن طه حسين كان يقبل الأمر من حيث كون فرعونية مصر طالعة من جغرافيتها. وهذه الجغرافية تنتمي إلى البحر الأبيض المتوسط. من هنا تشديده على العلاقة الحضارية بين مصر الفرعونية وأثينا الهلينية، ذلك أن أثينا تفاعلت في القديم مع الحضارة الفرعونية وأن فلاسفتها القدماء جاءوا إلى طيبة لدراسة الفلسفة، هكذا يخلص إلى القول:

«وأنا مع ذلك مؤمن أشد الإيمان وأعمقه، وأقول بأن مصر لن تظفر بالتعليم الجامعي الصحيح ولن تفلح في تطوير مرافقها الثقافية الهامة إلاّ إذا عنيت بهاتين اللغتين (اليونانية واللاتينية) لا في الجامعة وحدها بل في التعليم العام قبل كل شيء».

وطه حسين لم يقصر نشاطه على الآراء التي تضمنها كتابه «مستقبل الثقافة في مصر» بل راح يمارس عملياً ذلك سواء وهو عمدة الجامعة أو عندما تسلم وزارة المعارف لبعض الوقت، لكن المعارضة كانت أكبر منه فلم تلق دعوته أذناً، حتى في مجانية التعليم.

ومع ذلك اهتزت مصر الثلاثينيات لكتاب «مستقبل الثقافة في مصر» كما اهتزت مصر العشرينيات لكتاب «في الشعر الجاهلي»، ولا أعتقد أن هاتين الهزتين تلاشتا في فراغ بل إن تفاعلهما غير المباشر كان له أثره الأكيد في الأجيال المتقدمة برغم تراجع طه حسين إلى المواقع المختلفة في أواخر حياته.

في معرض حديثه عن طه حسين يقول الشاعر صلاح عبد الصبور بحق إن الفرق بين الأديب الكبير والأديب التاريخي أن التاريخي يرتبط اسمه بتغيير جوهري في تاريخ الأدب فيشق الطريق للذين يأتون من بعده من قد يجاوزونه في مجال الإبداع، ولكن لا أحد يجاوزه من حيث القيمة الريادية.

ونقول إن كتبه النقدية قد يكون تجاوزها النقاد الحديثون إلاّ أن قيمتها التاريخية وتأثيرها في الأجيال اللاحقة يحفظان لهذا الرجل التاريخي منزلته كاملة.

حين عاد طه حسين إلى القاهرة، مطلع العشرينيات، من سنوات له طويلة في العاصمة الفرنسية نال فيها شهادة الدكتوراه من السوربون على رسالته في «ابن خلدون» لم يكن مجرد رجل يحمل الدكتوراه، على قلة حملة الدكتواه آنئذٍ، عاد وفي ذهنه آراء ثورية في كل المجالات الثقافية والسياسية. ويمكن أن يختصرها كتابان أولهما كتاب «في الشعر الجاهلي» الذي شدّه إلى المحاكمة بتهمة المس بالمقدسات الدينية، ثم كتابه «مستقبل الثقافة في مصر» الذي بعث جدلاً عنيفاً بين مؤيد ومستنكر.

ولم يقتصر إنتاج طه حسين على هذين الكتابين، فنشر في حياته المديدة عشرات الكتب في مختلف الميادين الأدبية في القصة والرواية والمسرح والسيرة والتاريخ إلى عشرات من المعارك الأدبية له على صفحات الجرائد والمجلات وأبرزها معركته مع محمد حسين هيكل حول مفهوم «الحضارة»، ومع جرجي زيدان في «الهلال»، حول كتاب زيدان «آداب اللغة العربية»، ومع المنفلوطي وأضرابه، عدا المناظرات الثنائية وأخيرتها مع رئيف خوري على مسرح الأونسكو في بيروت في الخمسينيات حول «الالتزام» في الأدب.

في سيرته الذاتية بأجزائها الثلاثة وبعنوانها «الأيام» يتبدى طه حسين أحد أشهر ثلاثة عميان في تاريخ الأدب العربي قديمه وحديثه. والأعميان الآخران هما الشاعر بشار بن برد والفيلسوف الشاعر أبو العلاء المعري، لكن طه حسين هو الوحيد بينهم صوّر في سيرته الذاتية تلك العلاقة بين فقدان البصر وتفتح البصيرة في حكاية شخصية مؤثرة لم يستطع الشريط السينمائي الذي اقتبسها أن يكون في مستواها. فهي على كونها أول سيرة ذاتية لأديب أعمى في العربية، تنقل إلينا في أسلوب رائع تلك المسافة بين إنسان حساس فقَدَ أهم حواسه وبين العالم الذي يحيط به، وكيف أن هذه المسافة، إذا رافقها تمرد واعٍ وذاكرة جيدة، كيف يمكن أن تتحول إلى طاقة إبداعية فذة.

أما السيرة التاريخية وأهمها كتاباه «الفتنة الكبرى» و«علي وبنوه» فقد بلغ فيها من الدقة في تحليل الشخصيات والأحداث برؤية شديدة الذاتية ما لم يبلغه مؤرخ قبله لمثلها.

وإذا لم تكن الرواية ميدانه الحقيقي، وليست له فيها سوى وجدانيات تجسد الشخصيات المصورة، فإن رواية «أديب» سوف تظل تعني دارسي طه حسين في المستقبل، فبطلها على حد تحليل المستشرق جاك برك هو طه حسين نفسه وإن جعله يختلف عنه في السياق. فهذا «الصعيدي» الطموح شاء أن يطلق زوجته الصعيدية ليحقق الشرط الذي به يمكنه أن يكون في عداد بعثة إلى فرنسا، وطه حسين، بطريقة ما، طلق رمزياً الصعيد المصري الذي تمثله تلك الزوجة الصعيدية لبطل قصته، وبطل قصته يبرر تطليقه إياها بحبه لها، لأنه كان يدرك أنه لدى انتقاله إلى باريس سوف يضطر إلى خيانتها في جو مليء بالإغراءات، أليس هذا هو الوضع النفسي لطه حسين في فرنسا؟

لكن بطل قصته ينحدر إلى الجنون حين لم يقدر أن يوفق بين عالمين: نشأته ونقلته، ومن هنا يحق لجاك برك أن يستنتج أن شخصية «أديب» هي الوجه الآخر لطه حسين، الوجه الذي رمى عليه كل القلق الذي أصابه من عقدة الازدواجية في شخصيته وكان يمكن أن تؤدي به، مثل بطله، إلى الجنون.

هذه الازدواجية في شخصية طه حسين، سوف تثبت الأحداث أنها حقيقية، وأشار إليها طه حسين غير مرة، كما أنها كانت عذره للتخلص بلباقة من أسئلة قاضي التحقيق أثناء محاكمته على كتاب «في الشعر الجاهلي». وهذه الازدواجية كانت واضحة في مسلكه السياسي، مذ التحق سياسياً بحزب يوصف بأنه رجعي (حزب الأحرار) ضد الحزب الوطني، وهناك من يدافع عن هذا التناقض بأن طه حسين كان يرى في حزب الأحرار الدستوريين فسحة ليبرالية ضرورية لتفتيح الآفاق المصرية نحو الحضارة العالمية.

توفيق الحكيم

عودة الوعي منقوصاً

«إن معدة مصر قوية، تهضم كل دخيل».
الحكيم

ستون وهو ينبض في قلب الحياة الثقافية العربية، جيلاً فجيلاً.
ستون من المعارك الثقافية خاضها هذا الأديب والمفكر على الصعيد الأدبي وعلى الصعيد الفكري، واحتفظ بالحيوية واتقاد الذهن حتى الأيام الأخيرة، هو ابن التسعين، فلم يتوقف عن كتابة مقاله الأسبوعي في صحيفة «الأهرام»، وكان مقاله الأخير وداعياً مؤثراً.

في سنواته، قبل الرحيل، خض العالم الثقافي العربي بتدخله المباشر في سياسة بلاده، وبمواقف كادت تكلفه حياته.

لكن جاذبية توفيق الحكيم الشخصية والأدبية كانت أكبر من مواقفه السياسية، فلم يلقَ من المستنكرين أو المؤيدين على السواء سوى المحبة والتقدير.

خرج من الحياة ليدخل التاريخ العربي من أوسع باب.

وإذا معاركه الجمالية والفنية والأدبية وجدت تصنيفها النهائي لدى النقاد، فإن معاركه الفكرية والسياسية والاجتماعية موضع نقاش وجدل محتدمين.

عندما التقيته في القاهرة، في ١٩٧٤ كان توفيق الحكيم فتح قبل عامين معركته ضد الناصرية، بعد وفاة عبد الناصر، في مقاله الشهير في مجلة «اسبري» الفرنسية، ونشرته بيروت في كراس بعنوان «عودة الوعي». وتلاه كراس بعنوان «وثائق في طريق عودة الوعي». وكان له وقع القنبلة في مصر وفي العالم العربي، كما كتاب إيليا أهرنبورغ «ذوبان الجليد» في الاتحاد السوفياتي بعد وفاة ستالين.

وكان سلاحاً ذا حدين لتصحيح الأخطاء، أو لمزيد منها وإن بأسلوب مختلف.

ولم يكن في إمكان كاتب ليس له رصيد توفيق الحكيم الأدبي أن يجرؤ على فتح المعركة التي وضعت الناصرية في قفص الاتهام. والأخص إن الحكيم كان منحه عبد الناصر أرفع وسام في الدولة.

وخطورة المعركة التي افتتحها الحكيم تخطت النظام الناصري إلى عروبة مصر بالذات، من هنا قسم توفيق الحكيم الأوساط الثقافية بين مستنكر ومتعاطف، محاولاً أن يغلق الباب الذي جاهد عبد الناصر ليجعله مفتوحاً.

وكان لا بد أن يكون الموقف محور حديثي إليه. كما سيكون محور أحاديث كثيرة وسجالات مع الكاتب في مختلف الصحف والمجلات العربية لأعوام.

وأعتقد أنه موقف سيشغل دارسيه طويلاً في المستقبل. ولذا أتناوله بالتفصيل، لأن بعض كبار كتاب مصر استمالهم الحكيم فتبنوا موقفه، ومنهم نجيب محفوظ، يوسف إدريس، حسين فوزي وآخرون.

عروبة مصر

يعتبر الحكيم أن الشخصية المصرية تلتقي والعروبة التقاء وجهين متقابلين ومتضادين. أو كما بالحرف:

> «إن مصر والعرب طرفا نقيض: مصر هي الروح، هي السكون، هي الاستقرار، هي البناء، والعرب هي المادة، هي الظعن، هي الزخرف».

والحكيم لا ينكر تزاوج الوجهين، بل يشدد على أهمية التلقيح العربي للمصرية دونما خوف لأن «معدة مصر القوية تهضم كل شيء، ولا يبقى في النهاية غير مصر». وهذا يعني أن مصر الحكيم ليست مصر الفرعونية، وأيضاً ليست مصر اليونانية ولا مصر العربية، إنما كل هذا معاً: إن مصر «في حال يقظتها تتخذ حضارتها دائماً شكل الحضارة الكاملة الجامعة لكل العناصر».

والحكيم لا يرى هنا دعوة إلى الانعزالية المصرية، بل دعوة إلى تعاضد مجموعة بلدان مستقلة توحدها مشاعر مشتركة ويساعد بعضها بعضاً، و«أن استقلال كل بلد عربي على حدة لا يلغي التعاطف بين هذه البلدان، لأن التعاطف التاريخي حاضر دائماً حتى في لا وعي الأفراد».

ويردد الحكيم الحادثة التالية التي تؤيد طرحه: إن السفارة الفرنسية رفضت ذات مرة

السماح له بتأشيرة السفر لباريس، لأنه ـ بحسب السفارة ـ سبق أن هاجم فرنسا مرتين: أولى لدى اعتقال رئيس جمهورية لبنان في ١٩٤٣، وثانية عند الاعتداء الفرنسي في ١٩٣٨ على تونس. ويضيف الحكيم:

«وتساءلت آنذاك ما الذي كان يغضبني كل ذاك الغضب؟ فأنا لم أكن أبداً من دعاة الوحدة العربية، ولا حامل شعاراتها؟ ثم أدركت أني كنت أتصرف دائماً من وحي شعوري التلقائي، ونظرتي الخاصة. وعلى هذا ما دمت صادقاً مع نفسي، وهي المرجع الأخير عندي، فالأمر إذن حقيقي. فإذا كنت أغضب تلقائياً لما يمس أي شعب عربي فلا بد أن يكون ثمة شيء مشترك».

ويضرب الحكيم مثلاً اسمه: «إن اسم «توفيق» هو كل وجودي وتجاربي وتاريخي وقدراتي وعيوبي وظروفي، أما «الحكيم» فهو اسم عائلتي يشاركني فيه أكثر من شخص. وهذا لا يلغي ذاك، لكن ثمة هذا التمايز، وهذا هو مفهومي للوحدة العربية».

ومن هنا اعتبر الحكيم أن عروبة مصر في مرحلة جمال عبد الناصر كانت مفنعلة «لأنه اشتغل بها لحسابه، أي لأجل أن يكون زعيماً للأمة العربية». ويضيف: «نحن لا نريد أن نكون زعماء على أحد، كل ما نرجوه أن تتحد هذه الأمة بطريقة التقارب». وحين يصف العرب بالتخلف لا يستثني مصر. لكنه يلح على مصر المصرية، التي يجب أن تظل محتفظة بشخصيتها، من أجل العروبة ـ العروبة الحقيقية لا العروبة الوهمية ـ منبهاً المصريين إلى أنهم لم يكونوا يرون أنفسهم «بل كانوا يرون العرب القدماء، ولم تكن الأنا المصرية معروفة للعقل المصري، حتى جاء جيله». ويقصد نفسه بالذات ومبتسماً: «ربما لأني لم أدخل الأزهر». ومنعاً للالتباس، يقول الحكيم إن موقفه القديم هذا لم يتغير في مرحلة الانفتاح العروبي أيام عبد الناصر، وأنه لا يقصد الدعوة إلى تمجيد التراث. فالحكيم يشبه الشعوب المتخلفة التي تعيش على أمجادها الغابرة «كالفقير الذي يحمل كنز عائلته المختوم على ظهره وهو في حاجة إلى فلس، إذ ما نفع الكنز إذا لم يصرف ويتعامل به». والتعامل مع الحضارات الأخرى يبرره الحكيم بأن «ما نستورده ونحن في حاجة إليه نستطيع أن نؤصله». ويستشهد بالقطن المصري: «ألم يسبق أن استوردنا قطناً وزرعناه في أرضنا ثم صدّرناه قطناً ذا شخصية مصرية مميزة؟».

هذا الموقف للحكيم، وهو تضييق لفكرة صديقه لطفي السيد المتوسطية، كان دائماً مجال انتقاد حتى لدى المؤمنين بالفكرة المصرية، خصوصاً عندما يتجاوز مبدأ التعاضد بين الأقطار العربية المستقلة، إلى «الحياد المصريُ» في الصراع العربي ـ الإسرائيلي، فيتساءل البعض: «كيف يسمح التعاضد بين الدول العربية المستقلة إلى حياد مصر تجاه العدوان التوسعي الإسرائيلي على بعض هذه الدول؟». وجواب الحكيم أن فكرة «تحييد مصر» تعود

إلى يأسه من الوصول إلى نتيجة مع تكرار الهزائم العربية «ما يجعل القبول بالأمر الواقع أهون الشرين». ويعني بالشرين: إما الاستنزاف الأبدي للطاقة العربية، وإما المصالحة مع واقع آثم، لذا فالسلام الذي تقبل به مصر غايته «تحرير الأرض المصرية المقدسة من اليهود» والتفرغ لبناء الداخل، وعلى الدول العربية أن تحذو حذو الشقيقة الكبرى، لأن السلام الذي اقترحته مصر مشروط بحكم إداري للفلسطينيين في إسرائيل. ولم يكن غريباً أن يتراجع الحكيم عن رأيه، كما اعترف فيما بعد حين وجد أن «لا مستقبل للسلام مع إسرائيل ـ كما يقول ـ وكيف تأمنها وهذا كاهان يصرخ اطردوا العرب واقتلوهم».

ومهما يكن فإن الحكيم يصر على تبرير الموقف الذي اتخذه من مبادرة السادات، وأنهض عليه غالبية المثقفين، بأن غايته كانت تجنيب مصر، وتالياً باقي الدول العربية، حرباً يبدو أنها لا آخر لها.

عبد الناصر

الشق الآخر من موقف الحكيم والذي يلخصه كتاب «عودة الوعي»، وفيه موقفه من الناصرية، لم يكن أقل، ربما لأن النقد للنظام المصري في المرحلة الناصرية، و«ديكتاتورية» عبد الناصر جاء بعد وفاة الرجل، وأفسح واسعاً للناصريين في اتهام الحكيم بالجبن والانتهازية. فما هو دفاع الحكيم عن نفسه؟

يجب أن نذكر هنا أن توفيق الحكيم، برغم «تحولاته» الفكرية، ظل مخلصاً لبضعة أفكار هي محور تراثه كله. منها: إيمانه العميق بالديموقراطية، وإذا لم يخطر في باله انتقاد عبد الناصر صراحة، في حياته، فربما لأنه، في لا وعيه، كان يرى في الأمر استحالة مع كونه ردد مراراً أن عبد الناصر لم يكن ليغضب منه. وهنا يقول الحكيم: «لو أن عبد الناصر ما زال حياً حين نشر كتابي لما تراجعت أبداً عن أية كلمة فيه، بل كنت طلبت منه مقدمة للكتاب». ويضيف الحكيم، رافضاً اتهامه بالانتهازية، أنه لم يستغل تقدير عبد الناصر له، وحاذر دوماً أن يلتقيه، أو قبول دعواته، مكتفياً بالرسائل عبر الوسطاء، متعظاً، كما يقول، بتجربة مكسيم غوركي مع لينين، فلم يكن يريد أن يصطدم بزعيم أحبه، مخافة أن يقول له الزعيم ما قاله لينين لصديقه غوركي، أنه يفهم خيراً منه، وعلى هذا ظل الحكيم بعيداً عن القائد. و«ثورة يوليو» لم تكن مرفوضة لدى الحكيم بل إنه «تنبأ بها ودعا إليها» كما يقول، فلم يقف موقف المتفرج من الأحداث، ودافع عن ثورة يوليو بكل قلبه في البداية، واسطة إصلاح، مبرراً أخطاءها الأولى لإتاحة الفرصة لها أن يكتمل نضجها، فليس ثمة نضج دون تجربة فيها الأخطاء، لكنه، يقول، حين جاوزت الأخطاء حدها المعقول، دون

النتيجة المرجوة من الثورة، إن قلمه بدأ ينتفض ولم يشأ أن يقطع مع عبد الناصر، فكانت كتاباته في الفترة الأخيرة من المرحلة الناصرية تتضمن النقد، وإن حرص الحكيم، أن لا ينشر هذا النقد خارج موافقة عبد الناصر. ويقول إنه قدم إليه مخطوطة مسرحيته «بنك القلق»، عبر حسنين هيكل، ولم يمنعه عبد الناصر من نشرها.

و«بنك القلق» هذه المسرحية ـ الرواية، أو «المسرواية»، كما سماها الحكيم (لأنها مزيج من المسرحية والرواية)، نقد صريح لسوء التطبيق الاجتماعي والاقتصادي والديموقراطي في التجربة الناصرية، نقد للمجتمع الذي يسميه الحكيم في روايته: «مجتمع بورجوازي في قماط اشتراكي»، «مجتمع هش ليس بداخله إيمان حقيقي بأكثر من اقتناص الفرص»، كما تقول إحدى الشخصيات، وليس للمباحث والمخابرات من عمل سوى تعقب الناس.

وحدث الشيء نفسه لمسرحية «السلطان الحائر»، وقال الحكيم في صددها:

«كنت تخوفت من تصريحات بعض المحافظين التي تقول «أعطينا القانون إجارة» وبدا لي فعلاً أن عبد الناصر راح يتصرف وكأنه لا يريد أن يحد القانون من ممارساته أو سلطته، فكتبت «السلطان الحائر» وموضوعها حيرة الحاكم بين استخدام السيف أو القانون، وتردد السلطان، ثم اختار القانون.

وقد أخرت عرضها بضعة أشهر بحسب طلب الوزير ثروت عكاشة الذي رأى أن افتتاح الموسم المسرحي بها قد يجعلها تبدو، تحدياً للدولة، ولم يكن غرضي هو تحدي عبد الناصر أو إثارة غضبه».

ثم يروي الحكيم أن عبد الناصر كان يحبه لأنه كان يعتبر نفسه ـ أي عبد الناصر ـ أنه البطل كما تصفه رواية «عودة الروح» التي كتبها الحكيم في العشرينيات، ويقول الحكيم: إن عبد الناصر أشار إلى «عودة الروح» في النسخة التي أهداها للحكيم من كتابه «فلسفة الثورة».

و«عودة الروح»، أول رواية للحكيم تدور أحداثها في مطلع القرن عند ثورة ١٩١٩ التي يفجرها الشعب مطالباً بعودة المعبود، معبود الجماهير ـ سعد زغلول ـ إذ احتجزه الإنكليز ورفاقه في جزيرة نائية. ويصف الحكيم تلك الثورة في روايته أنها انفجار عاطفي: «العاطفة انفجرت في قلوبهم في لحظة واحدة، لأنهم جميعاً أبناء مصر، ولهم قلب واحد... ولأن سعد نهض يطالب بحقهم في الحرية والحياة».

وفي أمكنة أخرى من الرواية نقع على هذا الكلام بلسان بعض الأجانب: «إننا لا نستطيع أن نتصور تلك العواطف التي تجعل هذا الشعب كله فرداً واحداً». أو «إنها عاطفة الإيمان بالمعبود والتضحية، والاتحاد في الألم بغير شكوى ولا أنين، هذه هي قوتهم». و« ...لا

تستهن بهذا الشعب المسكين اليوم، إن القوة كامنة فيه، لا ينقصه إلاّ شيء واحد: المعبود».

وقد لا يكون أخطأ عبد الناصر في اعتبار نفسه أنه هذا «المعبود».

والمفارقة التي لعب عليها الحكيم واضحة بين «عودة الروح» و«عودة الوعي». فصور ثورة ١٩١٩ الجماهيرية العاطفية بأنها لم تكن من أجل الاستقلال الوطني بل من أجل عودة «المعبود» من المنفى، والحكيم برغم تهليله للعاطفة القومية في روايته في ١٩٢٧، حيث رأى «عودة الروح» إلى الشعب، يبدو أنه رأى فيها نقصاً، فلا يكفي عودة الروح، بل أيضاً عودة الوعي، من هنا سمّى كتابه في تحطيم «المعبود» ـ عبد الناصر ـ «عودة الوعي»، ربما لأن الوعي هو الذي صار مقصوداً، وليس الروح والعاطفة، ومن هنا تبدل الأدوار.

ويقول توفيق الحكيم عن نكسة حزيران:

«جلست أمام التلفزيون بفم مفتوح كالأبله، أستمع إلى انهيار مصر الثورة الذي تمّ في بضع ساعات... ثم استمر الطنين من حولي في الأناشيد الحماسية وأغاني المطربين والمطربات ولافتات الشركات: النصر، النصر، النصر، شركة النصر لكذا، وشركة النصر لكيت، وسيارة نصر، ومصنع نصر، ومتجر نصر، وكل شيء نصر في نصر في نصر إلى حد يثير سخرية أي إنسان عاقل، ولكن مصر لم تكن تعقل ولم تكن تعي... ولن ننسى الذين انتحروا لمجرد إعلان عبد الناصر بأنه يستقيل، فلم تكن الهزيمة تعني شيئاً للشعب، بل الشخص المعبود... من هنا، لم يكن غرضي في «عودة الوعي» إدانة شخص عبد الناصر بالذات وإنما ممارسات معينة، وللأسف التقط أعداء عبد الناصر من الرجعيين كتاب «عودة الوعي» لتحميله أكثر مما يحتمل وتوجيه سهام النقد إلى عبد الناصر... وعندما ازدهر موسم الانتقادات وبعضها تقشعر له الأبدان من هول الكذب كتبت مقالات شهيرة في «الأهرام» عنوانها «أغلقوا الملفات»، ذلك لأنني كنت قلت «افتحوا الملفات»».

ورداً على بعض المنتقدين حول «مسايرته» للرئيس السادات يقول الحكيم إنه حافظ على مبدأه على كون الكاتب ضمير الحاكم، فلم تغره محاولات السادات التقرب إليه بعد إصدار كتابه «عودة الوعي» وحجته البيان الذي كتبه ووقعه معه أكثر من مئة شخص في ١٩٧٣ رداً على خطاب للسادات أمام مجلس الشعب وفيه قبل معركة العبور أنه لا يرى سوى الضباب، وكان السادات جعل السنة السابقة لخطابه «سنة الحسم»، ومطَّ الحسم حتى صار الشعار مضحكاً، لذا، يقول الحكيم، كتبت رسالة مفتوحة وجهتها إليه ووقعها أكثر من مئة مثقف، بينهم موظف كبير في الدولة ما كان ليوقعها لو لم يعرف أني كاتبها، وجاء فيها:

«إن الشعب تحمل الحياة الصعبة بصمت بسبب هذا الشعار «لا صوت يعلو فوق صوت

المعركة». وإذا بالأمر في نظرهم ينقلب إلى مهزلة وسخط وقرف عام، ولا يمكن أن يكون هناك حل إلاّ بالصدق، ولا شيء يقنع الشعب سوى الصدق، وسوى حرية الرأي والفكر وحرية المناقشة لإزالة «الضباب...».

ويغضب السادات لأن الرسالة «تسربت» إلى صحف بيروت قبل أن تصل إليه، فاضطهد العديدين من موقعيها. ويقول الحكيم:

«وتحملت وحدي مسؤولية الرسالة وأصرّيت على الإفراج عن الجميع، وهكذا حدث».

لكن موقفه المؤيد لمبادرة السادات أنهض ردود فعل عارمة في كل أنحاء العالم العربي، وحذره أصدقاؤه من السفر بحجة أنه هدر دمه، وأصرَّ على السفر إلى مؤتمر في لندن، وراح يبحث هناك عن العرب الذين سيقتلونه وفوجىء بالشبان الذين تعرفوا إليه في حديقة الهايدبارك يغمرونه بمحبتهم وتقديرهم. لقد كان توفيق الحكيم كأسطورة أدبية أكبر بكثير من كل مواقفه السياسية.

وحل الشعب

قد يبدو غريباً أن يكون توفيق الحكيم صرح أكثر من مرة وفي أكثر من كتاب أن الكاتب المثالي هو الذي لا يغمس قلمه في وحل البشر، وفي حواره مع أحمد أمين في الثلاثينيات حول علاقة الأدب بالحياة يقول:

«إن خدمة الجموع معناها مصالحهم الأرضية المادية من مأكل ومشرب ومأوى: لأن السواد والكتل لن يطلبوا أبداً ولن يقبلوا ولن يعرفوا غير هذا النوع المادي من المطالب، فإذا أردنا تسخير الفن في هذه الأغراض فمعنى هذا الهبوط به إلى ضرب من أدب الدعاية والوعظ والهداية».

وكان قال في كتابه «شمس الفكر» إن الإنسان الأعلى:

«هو الذي يصون الجمال الفني من الاشتغال الأرضي في أي صورة، ويحتفظ بمتعته الذهنية وثقافته الروحية».

قد يبدو غريباً أن يكون هذا الكاتب الذي «عفر جبينه أعواماً بتراب هيكل أبولون، إله الفن» قد ملأ آلاف الصفحات «ليغوص في وحل البشر». ويندر أن لا يشير كتاب له، من قريب أو بعيد، إلى مشاكل البشر الدنيوية، وهموم الناس اليومية، والأحداث السياسية وكل ما يجعل الكتابة معركة، حتى في سنته الأخيرة كتب سلسلة مقالات في الدين تسببت بمعركة لم تهدأ، ولم يبق شيخ ولا مثقف متدين إلاّ قام عليه بل أعلنوا عليه «حرب الجوامع» وحرضوا عليه بسطاء الناس لدرجة أن يقول الحكيم: «زارني بعض الأطفال وسألوني: هل أنت كافر؟».

ألم يكن الحكيم يتقصد ذلك وقد اختار لكتابة «حواره الصوفي» وقت كانت الموجة الدينية الأصولية في ذروتها؟

الحق أن كتابات الحكيم تكاد تكون كلها معارك، فمنذ كتابه الأول المهم «يوميات نائب في الأرياف» تجد تقريراً نقدياً اجتماعياً لعلاقات الاستغلال في الريف، ثم راح يتناول في كتبه كل المظاهر التي تدفعه إلى فتح معاركه الاجتماعية والسياسية مع معاركه الأدبية والفنية، وكان مطلبه في الحالين تجديد الحياة، المصرية، خاصة، نحو الأفضل.

الاشتراكية

المفهوم الاشتراكي الذي استنسبه الحكيم كان أقرب إلى اشتراكية برنارد شو «الغابية». لكنه، انطلاقاً من تعادليته لم يأخذ بها حرفياً، فجعلها مزيجاً من الثورة والإصلاح ضمن ما سماه التعاون الدولي، وهو وحده الكفيل بأن تكون الاشتراكية ممكنة في كل بلد على حدة.

وحين غاص في تفاصيل مشروعه في الثلاثينيات دعا أولاً إلى إيجاد «وزارة الإصلاح الاجتماعية» محاولاً التوفيق بين الرأسمالية والاشتراكية بشعار وضعه على لسان العامل في مخاطبة صاحب العمل:

«استغلني وشاركني الربح».

وفي الأربعينيات يتقدم في مقترحاته الإصلاحية بثلاث نقاط أساسية: مجانية التعليم والتطبيب، فرض الضريبة التصاعدية، وإيجاد قانون يكفل للعامل عملاً دائماً وتحديد الحد الأدنى للأجور، ثم مشاركة العمال في أرباح الشركة حيث يعملون.

والمقترحات ليست اشتراكية بل ديموقراطية وطنية إلاّ أنه أحاطها بهالة ثورية متنبئاً أن مثل هذا الإصلاح لن يكون بدون «ثورة مباركة»، وعندما قامت «ثورة ١٩٥٢» لم يكن الحكيم يمالق الحكم الجديد مذ وجد في هذه الثورة تحقيقاً لبعض أمانيه، وانتقدها بعد ذلك، للشعور بالخيبة من بعض انحرافاتها لأنه وجد فيها إخلالاً بالعقلانية التي ميّزت مطالبه، فإذا بها ليست إلاّ سلطة قمع جعلت الناس يفقدون وعيهم لأنها فرضت حراسة على عقول الناس. ومهما بدا هجوم الحكيم على الناصرية شرساً فليس في إمكان أحد أن يتهمه بأنه كان معادياً لمسألة التقدم الاجتماعي والقضية الاشتراكية والديموقراطية.

وفي مساجلاته مع اليسار المصري في مجلة «الطليعة» القاهرية ١٩٧٥ يلخص مفهومه لنظامين في مصر، سابق للثورة ولاحق لها. فيرى أن مصر ما قبل الثورة كانت شكلاً ديموقراطياً بدون مضمون اجتماعي، حين أن مصر الثورة تتضمن مضموناً اجتماعياً بدون

شكل ديموقراطي. لكن بعض المنتقدين يحاولون التذكير بموقفه من الاشتراكية في كتابه «عصفور من الشرق» الذي يحكي فيه سيرته أثناء وجوده كطالب في فرنسا، فلم ير آنذاك في المطالب الاشتراكية سوى دعوة لتأكيد ابتعاد الإنسان عن الروح في اتجاه المادة. لكنه يتطور، خارج بعض الأفكار التي قلنا إنها ظلت هاجسه مثل الحرية والكرامة والإنسانية، كان يتطور فكره باستمرار مع ملاحقته لأحداث العالم، فلا يتخلف أبداً عن كل ما يستشم عبره رائحة التقدم الإنساني.

وفي أواخر الأربعينيات يبدل موقفه من الثورة الروسية فيجدها الشطر المكمل للثورة الفرنسية، فإذا كانت الثورة الفرنسية انتصرت لحق الإنسان وحق المواطن، فإن الثورة الروسية انتصرت لحق الجماعة، وحق الوطن.

وفي المقابل يجب أن نرى رؤية الحكيم للنظام الحر في الولايات المتحدة، فيخصص بذلك في السبعينيات سلسلة مسرحيات قصيرة:

في «تقرير قمري» عالم صيني عاد إلى وطنه يحمل اختراعاً، يؤمن به عدم التعرض للجوع لدى المواطنين، لكن شخصين أميركيين أحدهما عسكري والآخر مدني يجدان في الاختراع خطراً على فلسفة الاستغلال الأميركية، فيقتلانه ويدمران اختراعه.

وفي «القرن الواحد والعشرون» يحكي الحكيم عن شبان أربعة يقررون نسف تمثال الحرية في نيويورك ليتاح لهم أثناء المحاكمة فضح الوجه الاستغلالي والعدواني للنظام الأميركي، والسخرية من الديموقراطية الأميركية القائمة على الاحتكارات. وينتهي إلى أن القرن الواحد والعشرين سيكون خالياً من الاستغلال والعنصرية والطبقية والعدوان.

الالتزام

كره الحكيم كلمة الالتزام بمعناها السياسي فلم يلتزم بأي حزب، والكاتب عنده فوق الأحزاب لأن عليه أن يكون ضمير الوطن كله.

إن التزامه هو الإنسان، ومن أجل الإنسان كتب ما كتب. وبرغم مثالية المواقف المطلقة فلم يتجنب المواقف العملية المحددة، وتالياً لم يكن مستغرباً منه أن يطلب أثناء الحرب أن يتحول الكتّاب من العمل الفكري إلى العمل اليدوي مفسراً أن الكلمة أهم من العمل لأنها تخلقه، ولكن عندما يبدأ العمل يجب أن تهدأ الكلمة.

وكان في إحدى مسرحياته وضع على لسان الفيلسوف هذا الكلام:

«لم أعد فيلسوفاً، أنا في صميم المعركة، لم أعد أفكر، إني أعمل».

وفي مجال الظرف حيث للكلمة تأثيرها خصص الحكيم غالبية أعماله المسرحية فاندرجت تحت اسم «مسرح المجتمع»، وعبرها راح يكشف عن الوجه البشع لعلاقات الاستغلال الاجتماعية، وعن الجوانب السلبية لدى المواطن الفرد.

ففي مسرحية «بين يوم وليلة» يكشف نفاق شخصيتين انتهازيتين في علاقتهما بوزير تخليا عنه عندما علما أنه سيقال، ثم عودتهما إليه حين بقي في منصبه.

وفي مسرحية «عرف كيف يموت» سخر من رجال الإعلام الذين يفتعلون أحباراً تعود عليهم بالنفع. وفي مسرحية «اللص» يكشف مظهر الفساد في إحدى المؤسسات ويتصدى له شاب نظيف فيتعرض لمختلف أنواع الأذى والاضطهاد.

وفي «أغنية الموت» نقد لاذع وصريح وشرس لعقلية الأخذ بالثأر، حين تضطر أم إلى قتل ابنها الذي يرفض أن يأخذ بالثأر وتكون عاشت سنوات من الكدح لتجعله لهذه المهمة. وفي «النائبة المحترمة» سخرية من المرأة التي تتصدى للأعمال الاجتماعية حين تعجز عن المهمة التي خلقت أصلاً لها.

وفي مسرحية «الصفقة» عن علاقة الفلاح بالأرض واستعداده للجريمة من أجل الاحتفاظ بها.

وفي «الأيدي الناعمة» رؤيته لمفهوم العمل كقيمة إنسانية. وفي «الطعام لكل فم» كشف لمظهر الاستغلال الفوقي، وتقول إحدى الشخصيات:

> «من لهم مصلحة في السيطرة على الناس والشعوب لا يناسبهم إلغاء الجوع. إن الجوع هو سلاحهم للسيطرة والاستغلال».

وفي مسرحية «شمس النهار» إنسانية الإنسان في مفهومه للعمل وكل واحد يعمل للكل والكل للواحد.

وفي «مصير صرصار» دعوة إلى المقاومة على كل صعيد حرصاً على معنى الوجود الإنساني.

وفي «بنك القلق» فضح لأساليب الدولة البوليسية، حين يكتشف الشخصان اللذان أسسا البنك وكانا يظنان أنهما أسساه بملء إرادتهما، أنه في خدمة جهة ما تسعى لمعرفة أفكار الناس لتتعقبهم، ثم «السلطان الحائر» التي أشرنا إليها وموضوعها السلطة أمام خيار السيف أو القانون.

الحكيم والمرأة

اشتهر الحكيم بأنه العدو الأول للمرأة في المجتمع، وساهم بنوادره في تشجيع هذه الإشاعة،

والحقيقة ليست بهذه البساطة، رغم أن كتاباته الأولى قد توحي بذلك ولا سيما في مسرحيته «المرأة الجديدة» حين اتخذ أشد المواقف رجعية، ومنها تسفيه دعوة قاسم أمين إلى السفور، لكن الحكيم في إحدى أخيرات مسرحياته وعنوانها «قضية القرن الواحد والعشرين» يحكي عن نموذج نسائي يدعو إلى التحرر الجنسي. ومن يتتبع مسار تطور الحكيم في النظر إلى الموضوع يجد في العديد من الروايات والمسرحيات وفي كتابه «تحت شمس الفكر» أربعة نماذج للمرأة: امرأة شاركت زوجها في قيادة حركة تحرير الوطن، وثانية قادت حركة تحرير المرأة في مصر والشرق، وثالثة هي المربية لأولادها تربية ستجعلهم حريصين على تطلب المثل الأعلى، ورابعة تكرس حياتها لزوجها وتدفعه إلى الإمام. وقد تكون هذه الأخيرة موضع إعجاب الحكيم فخصص بها دوراً مهماً في إحدى مسرحياته «الخروج من الجنة» وجعلها تهجر زوجها الذي تحبه من أجل أن تلهمه أن يكتب. ويصر الحكيم في مقدمة المسرحية أن يقول:

«هذه المرأة العجيبة هي من صنع خيالي ولكم أتمنى أن ألقاها يوماً لأني واثق أنها موجودة في الحياة على نحو ما».

لكن عطفه العام يقع على المرأة التي تحسن دور ربة العائلة المثالية لأنه يجد هنا دورها الطبيعي كزوجة وكأم. وخارج ذلك نجد الحكيم يتمنى أن تكون المرأة جميلة لأن «الجمال هو العذر الوحيد الذي نغتفر فيه للمرأة كل تفاهتها وحماقتها».

الحكيم والتاريخ

تناول فكر الحكيم وأدبه عديد من النقاد العرب في دراسات مهمة، عدا المئات بل آلاف المقالات. والشهادة التي نفضلها هنا هي للمفكر المصري محمود أمين العالم في كتابه عن توفيق الحكيم حيث يقول ما كنا نحب أن نقوله نحن:

«برغم السلبيات العديدة التي قد نأخذها على الحكيم إلاّ أن هذا لا يعني الغض من قيمة توفيق الحكيم كمفكر وكفنان وكإنسان. حقاً إنه ليس ثورياً، وليس إشتراكياً علمياً، وليس من الضروري أن بكون كذلك لكي أحترم تراثه وأعترف بمكانته. وقد يكون في جيلنا الماضي أو الحاضر من يتجاوزه ويتفوق عليه من الناحية الفكرية في الأقل. على أن هذا لا يعني إنكار مكانة الحكيم في تاريخنا الفكري والفني على السواء. إن موقفنا منه ـ نحن الماركسيين ـ يصدر عن تقدير عميق لهذا التراث الجدير بالبحث والدراسة والتحليل والتأمل. والوعي به وعي بجانب من تاريخنا الفكري والفني حرصاً منا على مواصلة تاريخنا مواصلة إبداعية جادة».

إن تراث الحكيم أوسع من أن نختصره بصفحة، أو أن نكرمه بشهادة، لكنني أذكر أنه، في نهاية لقائي به، وفي ذروة انفعاله بما أحيط به من نقد ونقد النقد، ودّعني بقوله إنه يكره

الشعارات والكلام الذي لا يخرج من القلب، وإنه حزين لبعض التفسيرات الخاطئة لموقفه، وإن المواقف النبيلة كانت عرضة دائماً عبر التاريخ لمن يرميها بالوحل. والعبرة بالقدرة على المواجهة والصمود إلى النهاية، إلى أن يصير في الإمكان تمييز الحق من الباطل.

وفي اعتقادي إن الحكيم بعد أقل من عقد على رحيله أوجد له منزلة مميزة بين المنزلتين.

أمين الريحاني

فلسفة اليقظة

«خالد هو أول امرئ سوري، باستثناء قدماء الرهبان في جبال لبنان، نعرف أنه ثار ضد الروح المسيطرة لشعبه والاتجاهات السائدة لعصره، في كل من بلده الأصل والبلد الذي تبناه.»

أمين الريحاني
(من كتاب «خالد»)

قد يكون لقب «فيلسوف الفريكة» غلب على غيره من الألقاب التي تليق بأمين الريحاني، مع أن اللقب لا ينطبق بدقة على تراث الريحاني. فليست الفلسفة سوى مظهر من مظاهر هذا التراث، وكان عزيزاً على قلب الريحاني، ربما ليتميز بأدبه عن الصورة التي لم يكن يحبها عن الأدب، كما كانت رائجة في الأوساط الثقافية التي عايشها.

لكن الريحاني أخذ من الفلسفة ما يحتاج إليه في خطابه الإصلاحي ـ الثوري، ومن الأدب ما يستكمل به القدرة على التأثير، وفي الحالين اغتنى وأغنى، فمنح الفكر الفلسفي حرارة الكلمة المعيوشة، ومنح الأدب توجهاً في الإبداع شاءه دوماً مثيراً، سواء الحكاية الخرافية على لسان الحيوانات، التي تعيدنا إلى حيث توقف هذا الشكل من الإبداع مع ابن المقفع في «كليلة ودمنة»، أم الشعر الحر الذي تبناه الريحاني ليكسر العمود الذي ارتاح عليه الشعر العربي قروناً طويلة من الانحطاط، أم المسرح الذي كان هو من أوائل مسخربه للنضال السياسي، أم حتى أدب الرحلات الذي استعاره شكلاً من أشكال إعادة الكشف عن عالمه بعين جديدة.

ومع هذا أحب دوماً أن يحمل لقب «فيلسوف الفريكة»، وقد تكون هذه الإضافة التي تطل منها قريته على اللقب، ما أغراه به، فهو ليس أي فيلسوف بل هو «فيلسوف الفريكة»، بكل ما ترمز إليه قريته من ارتباط فكره الفلسفي بواقعه وإنسان واقعه، ليس كما هو الواقع، بل أيضاً كما يتمنى أن يكون.

لكن تعلق «فيلسوف الفريكة» بالفريكة لم يجعله صاحب فكرة فلسفية محلية بل صاحب فكرة كونية أيضاً. إن تعمقه في قلب واقعه، هو تعمق في قلب العصر، في قلب العالم، أليس هو الفيلسوف؟ وهل الفلسفة تختص بانسان دون آخر، ألا تختص بالإنسان أينما كان؟ أليس هو ابن فكر الثورة الأولى في العالم التي اهتمت بالإنسان، خارج الأديان، بالمجتمع الواحد على دعائم ثلاث: حرية، إخاء، مساواة، وأعني الثورة الفرنسية.

فيلسوف الفريكة هذا لا ينطبق عليه التعريف القاموسي للفيلسوف، وكان هو يعي الأمر جيداً، وربما لتوضيح هذا الالتباس الذي قد يواجهه الناقد في تناوله لتراث الريحاني، حول كونه أديباً أم فيلسوفاً، خصص الريحاني مقطعاً من كتابه «أنتم الشعراء» بالمسألة، فيقول:

«إذا أمعنا النظر في المسألة تبين أن بين الشعر الكوني الروحي وبين الفلسفة التي تقرن المادة بالروح علاقة متينة، ونسباً قديماً، والحق يقال إن في فلسفة أفلاطون شعراً صافياً، وفي شعر هوميروس فلسفة سامية... إن الحقيقة العلمية المجردة هي ناقصة نقص الحقيقة المنحصرة بالشعور، أما الحقيقة الشاملة الدائمة الثابتة فإنما هي التي تجمع بين الحقيقتين: بين ما يدركه الشاعر بحسه الدقيق، وما يدركه الفيلسوف بعقله المحيط.

كأن الفيلسوف يقول للشاعر: إني أعلم ما تراه، فيرد الشاعر على الفيلسوف: إني أرى ما تعلمه، مثل هذا الشاعر وهذا الفيلسوف لا يختلفان».

وكيف يختلفان وللفيلسوف كما للشاعر، في نظر الريحاني مهمة واحدة: الكشف عن الحقائق الأساسية للحياة سياسية كانت أم اجتماعية.

هكذا ليست الفلسفة ولا الإبداع منفصلين في تراث الريحاني. ولم يكتب الريحاني أدباً بخلفية فلسفية إلاّ للإجابة عن هذا التحدي.

الفكرة الريحانية

إن الفكرة الريحانية، إذا كانت وسيلتها حرية القول فإن هدفها تقدم المجتمع في اتجاه تحقيق وجوده السامي الذي يليق بإنسانيته، والذي مطمحه السعادة ولا تكتمل إلاّ بالتوازن الدقيق بين المتطلبات المادية والمتطلبات الروحية في معادلة يهيمن عليها العقل.

إنها فكرة كونية، لكن الريحاني لا يقفز إليها قفزاً بل هو يؤكد عبرها على قوميته المرحلية التي تصب في تلك الفكرة، وعلى معالجة واقعه المحلي، لتصب أيضاً في تلك الفكرة. وقد تكون عذبته هذه الثنائية كما يعبر عنها «خالد» بطل رواية «كتاب خالد». وليس «خالد» في تلك الرواية الأشبه بالسيرة الذاتية سوى الريحاني نفسه ينظر إلى نفسه في مرآة، إنه البطل والراوي معاً.

فأي بطل وأي راوٍ هو الريحاني هنا؟

تكاد رواية «خالد» التي ضمنها خلاصة تطوره الفكري في الثلاثين سنة الأولى من عمره تكون أشبه بالسيرة الذاتية، وتكاد الأفكار التي طرحها «خالد» في ذلك الوقت تكون هي الأفكار التي يدور عليها تراثه الفكري كله، كمحور. وتطوره فيما بعد اتخذ الاتجاه الواقعي إلاّ أنه لم يشطح بعيداً عن الهواجس الأولى التي أرقته في لحظات تبلور تفكيره، وظلت تؤرقه إلى نهاية حياته القصيرة.

تتضمن رسالة «خالد» بعض التناقضات، والمؤلف يشير إليها صراحة، وكأن بطله عاجز عن حلها، إلاّ إذا كنا سنعتقد مع الريحاني بأن الأصالة الفكرية تحمل بنفسها تناقضاتها، وأن لبعض هذه التناقضات تفسيراً آخر غير تفسير تناقضات الحياة وتعقيداتها في النفس البشرية، الباحثة دوماً عن الكمال، وهذا التفسير يعود إلى محاولة الريحاني آنذاك التعبير عن حل يمتزج فيه الذاتي بالموضوعي والخاص بالعام والسياسي بالاجتماعي والديني. وربما غلبت على كل هذه التناقضات الحالة الخاصة بالعقلية المهجرية اللبنانية خاصة والعربية عامة، مذ عانت بشكل حاد التصادم بين بيئتين ومفهومين في ذروة احتدام الصراع العالمي، حين كان قلب العالم الغربي يتململ بين تاريخين، وانعكاس هذا التململ على ضواحي العالم، وبينها «الضاحية العربية».

وكان يزيد هذا التناقض في شخصية «خالد» كونها شخصية تنتمي إلى أقلية دينية في عالم عربي تبغي طلائعه فصل الجسم العربي عن الجسم الإسلامي الأوسع في الأمبراطورية العثمانية. فنجد «خالد» يحاول أن يوفق بين لبنانيته وعروبته وعالميته، والثنائية الأزلية في إنسانيته بين الخير والشر، وفي كل ذلك يثق دوماً بالفكر الطليعي المحرر، فلا يأس نهائي عنده.

الإبداع الريحاني

إذا كان الريحاني جعل فلاسفة الثورة الفرنسية أسلافه الغربيين فهو جعل أيضاً أبا العلاء المعري سلفه العربي أو المشرقي، ولدى الأولين كما لدى الأخير، كان يطغى الحس الأدبي على الفكر، ولم يكن للريحاني أن يشذ عن الذين اختارهم أسلافه، وكما كتب روسو يومياته أو ديدرو رواياته أو المعري لزومياته، هكذا فعل الريحاني وكان في فلسفته أقرب إلى الشعر منه إلى أي شكل آخر من التعبير، فكل ما هو اتصال حميم هو شعر. ومن هنا تسميته لربة الشعر «بالأم الحنون»، يخاطبها بقوله:

«وهل في الوجود كله أبلغ منك رسولاً وأبرّ منك وسيطاً».

تجاوبه:

- «بلى، هناك العالم».

فيعود يسأل:

«ولكن العالم لا قلب له، أو أن قلبه يابس. وإن علمه فوق ذلك لا يدوم على حال. أما أنت فإنك في وحيك دائماً خالدة، قلباً وروحاً وعقلاً».

فتجيبه:

- «وكذلك الفيلسوف».

فيعود يؤكد:

«لكن للفلسفة حدوداً وإن اتسعت من زمن إلى زمن. إن الفلاسفة مثل العلماء ذوو بصيرة واحدة وقلوبهم يابسة. أما الشاعر فهو «ذو البصيرتين»».

ويختم الريحاني هذا الحوار مع ربة الشعر على النحو الآتي:

«قلت هذا وبادرت إلى ثوبها أقبل ردنه، فمالت بوجهها إلى المشرق، وهي تبتسم ابتسامة الرضى...».

إذا كان لي أن أذهب أبعد في التعريف بشاعرية الريحاني «الفلسفية»، فيكفي أن أحيل القارىء إلى كتابه «النكبات». ففي هذا الكتاب الصغير يختصر الريحاني ستة مجلدات كتبها صديقه محمد كرد علي في تاريخ سوريا، والمقارنة كافية للتعبير عن الأسلوب الأدبي للريحاني، الذي استخدمه في التعبير عن فكره.

حوّل الريحاني السرد الجاف للتاريخ عند محمد كرد علي إلى رواية ملحمية الأفق، غنائية التوتر، درامية التطور، تصب في فكرته المحورية التي سخر كل شيء للتعبير عنها. فأعاد كتابة تاريخ سوريا كمن يكتب نشيداً:

كنتِ بلادي الطريق، الشارع، طريق الفاتحين ومحجة الأمم. جاؤوك صائلين بحراً وبراً، وراء الجبال، ومن وراء الصحراء، ومما دون الفرات ودجلة وبحر الروم. جاءك الأشوريون والمصريون والفرس واليونان والرومان والعرب والصليبيون. وجاءك هولاكو عدو العمران وتيمورلنك عدو الإنسان وابن عثمان كابوس الزمان. ثم جاءك من الغرب فاتح كورسيكي ينشد ضالة الإسكندر، وجاء من مصر ابن ألباني ينشد ضالة الكورسيكي، وجاءك من الفاتحين وقبلهم، وبعدهم، طائفة من الآلهة ورهط من الرسل والأنبياء لو وزع ثلثهم على العالم لبلبلوه، وقد بلبلوا نصفه والعياذ بالله...».

ويستمر الريحاني هكذا بسرد التاريخ إلى آخر نشيده الذي يختمه بأغنية لعمر الزعني:

«والطقس جميل

والهوا عليل

والليل طويل

نعمة كريم».

هل ثمة أبلغ من هذا الدليل على شاعرية الريحاني، سواء التاريخية أم الاجتماعية أم العلمية أم السياسية؟

الرواية الريحانية

الريحاني لم يكتف بأن يحول الخطاب النثري، إلى خطاب شعري. فدخل عميقاً في اللعبة الأدبية ودائماً وسيلة لا غاية.

منذ البداية، بعد أن قدم في كتابه الأول مبادىء الثورة الفرنسية الكبرى كدليل عمل، اختار للتعبير عن فكره شكلاً أدبياً لم يكن مطروقاً منذ كتاب «كليلة ودمنة»، اختار الحكاية الخرافية على لسان الحيوانات، مضمناً هذا الشكل نقده الديني، ونقده السياسي، ونقده الاجتماعي، في رواية سماها «المحالفة الثلاثية»، تماماً كما سيفعل جورج أورويل، أحد أنبياء الغضب الأوروبي، بعده بأربعين سنة في روايته «حديقة الحيوانات».

وإذا صدف أن مثل هذا الأسلوب، أي الحكاية الخرافية للتعبير عن الفكر الاجتماعي والفلسفي، اختاره في الوقت نفسه مفكر لبناني آخر كان يعيش في القاهرة هو فرح أنطون فإنها ليست صدفة بقدر ما هي تأكيد على أصالة وصدق في الرسالة لدى هذين الكاتبين اللذين كانا يشاركان آخرين في الهاجس الواحد، الهاجس الذي ميّز رواد عصر النهضة. فلم يكن فكر الريحاني منفصلاً عن الخط البياني العام الذي كان يعكس مرحلة تاريخية، بل هو تأكيد له، وإن اختلفت الأساليب لواحد وآخر من الرواد، حتى في مجال هذا الاختيار الواحد للأسلوب الواحد بين عمل أدبي يصدر في القاهرة وآخر يصدر في نيويورك. ذهب الريحاني أبعد من فرح أنطون في الإثارة، فلم يكتف بالحكاية الخرافية على لسان شخصيات رمزية، وعقد الحكاية بلسان الحيوانات للإلحاح على هذا الطابع الحسي الأقرب إلى الحواس في تفهم الرمز، وجعل الرواية الريحانية أقرب إلى الفضيحة في تصويرها للصراع بين الطبقات والفئات، وليس أدل على ذلك من تعرض الكتاب للحرق، احتجاجاً على وقاحته، هكذا كان دخول الريحاني ميدان الإبداع. وهكذا كانت الصدمة: صدمة الطرح وصدمة التلقي. ولذا، في روايته الثانية، لم يعد الريحاني إلى هذا الأسلوب بل اختار أن يكون أدبه مباشراً أكثر وأقل وقاحة، لكن اللغة الشديدة التهذيب

التي استخدمها في روايته الثانية «المكاري والكاهن» كانت أنفذ من سابقتها ولو اقتصرت هنا على فضح الوجه الزائف للدين، عبر اختياره كاهناً بسيطاً استطاع «المكاري»، ببساطة مماثلة، أن يخرجه إلى فضاء الدين الرحب بعيداً عن المتاجرة به، وراح «الخوري» بعد أن أقفل الباب على نفسه «يرتعش ويجهش كالطفل الرعيب. فكأنه رأى نفسه عارية تجلد أمامه».

أما لماذا روايته الثانية في الدين ورجاله، فلأنه الوجه الغالب على وجوه كل المشاكل الأخرى التي تحول دون تقدم مجتمعه. ولم يكن الوحيد في هذا بل تقدمه ولحقه في مواجهة هذه العقبة كل رواد عصر النهضة، وأهمهم مواطنه جبران خليل جبران.

وإذا كان جبران أكثر براعة في رسم الشخصية الرمزية التي وضع على لسانها تمرده وغضبه فإن الريحاني اختار شخصيات من الواقع. فالمكاري والكاهن من قلب واقعه ولم يفعل الريحاني أكثر من صياغة المواجهة بحدة أكثر وتعميم أوسع، وحين يخاطب جبران القلب يظل الريحاني يخاطب العقل. وحين يدور الأفق الجبراني في كابوس، يظل الأفق الريحاني في حدود الواقع، بكل ما تحفل به لغة الواقع من تشاؤم وتفاؤل، من أسى ودعابة.

وقد تكون الدعابة هي العنصر الذي ميّز أدب الريحاني أكثر من أدب زميليه الكبيرين: جبران ونعيمة، فالريحاني لا يتخلى في تعبيره، حتى في أحلك اللحظات، عن الشعور بالفرح بالحياة، دون أن يقل غضبه على مسممي الحياة عن الغضب لدى جبران وباقي رفاق الطريق الواحدة.

وليس هنا لقاؤه الوحيد بأكثر كتّاب النهضة قرابة إليه، فسوف يلتقي بجبران في روايتيه التاليتين: «زنبقة الغور» و«خارج الحريم»، ليس في كشف الوضع البائس للمرأة ومحاولة مقاومتها له، بل أيضاً لتمجيد تمرد المرأة كجزء من تمجيده للحرية، تمجيد العارف بالثمن الغالي لها.

الشعر الريحاني

والريحاني لا يقصر إبداعه على شكل أدبي واحد من التعبير، ولم يكن تأججه الفكري والحياتي وغليان غضبه يسمحان له بالتركيز على شكل أدبي واحد يبلغ به حد الكمال. فلم تكن كل هذه الأشكال التي سيختارها سوى المنابر ليقول عليها كلمته ويمشي، أليس هو صاحب هذا الشعار الذي صار مثلاً سائراً؟

هكذا اختار الريحاني للتعبير شكلاً من أشكال الشعر بدا جديداً كلياً في العربية، وهو ما عرف في الغرب باسم «الشعر الحر». وربما التسمية أغرت الريحاني بتبني هذا الشكل،

أليس في حرية هذا الشكل ككسر للعمود ولكل قيود الوزن والقافية، القيود التي كانت تذكره بكل ما يحول دون تقدم واقعه، بل أيضاً أغراه ما يشجع عليه هذا الشكل من انطلاقة في خضم الثورة الأدبية التي ينادي بها، في موازاة دورته الاجتماعية ولا يفصل بينهما، فليس التعبير الثقافي سوى طليعة التعبير الحياتي.

وكان جبران في خضم تفتيشه عن الأشكال الجديدة، أطلق على مقالاته الفنية والأدبية اسم «القصيدة المنثورة» ـ التي سبقت الاسم الغربي «القصيدة النثرية» ـ لكن جبران وكذلك نعيمة ورفاقهما، كانوا وقعوا في فخ النغم العربي واقتبس جبران الشكل الأكثر تطوراً فيه: الموشح، والريحاني المتفلت من التقليد، الساخر من كل تقليد، كان الأكثر استعداداً لتبني الشعر الحر وإطلاقه، وإن لم يعتبر نفسه شاعراً بالمعنى الحرفي لهذه الكلمة، من هنا لم يجمع «قصائده» هذه في كتاب ـ جمعت له بعد موته ـ بل كان يحشرها في ثنايا مؤلفاته حشراً، وربما للسبب نفسه الذي أشرنا إليه: عدم اهتمامه بتصنيف هوية الشكل الأدبي لديه، وليس هو إلاّ لافتة تشير بسهم واضح إلى من يريد أن يتبعه في هذا الطريق: حرية التعبير خارج أي قيد. وتوضيحاً يقول في صدد إعجابه بهذا الشكل:

«إذا شكسبير أطلق الشعر الإنكليزي من قيود القافية، فإن وولت ويتمان الأميركي أطلقه من قيود العروض».

وكان في إمكان الريحاني أن يكتب «قصائده» هذه في شكل مقطوعات نثرية وجدانية، كما فعل جبران، دون أن يكون كبير فارق. فهو يعلم أن مقطوعاته هذه لا تنطبق عليها مواصفات الشعر إلاّ في الأقل الأقل، لكنه أصرَّ على الشكل وكأنه يوجه الشعراء الأكثر موهبة منه إلى البديل الجديد للشكل الشعري.

كان يريد أن يشق للشعر العربي طريقاً جديدة تتناسب وهذه الثورة على القيود الماضية، كما كان ينادي الريحاني بها على كل صعيد، فليس الالتزام بالشكل التقليدي في الأدب إلا كالالتزام بالأشكال الاجتماعية المرفوضة. وكل الأشكال التي استخدمها الريحاني لم يكن لها تراث في العربية سواء القصة أم المسرحية أم الرواية، أم الرسم الذي مارسه أيضاً، فهل يقبل بالشكل التقليدي للشعر؟ وليس الشكل الذي كان يريد تغييره وحسب بل كل المفهوم السابق للشعر في ثورته على الشعراء في بيانه الشهير «أنتم الشعراء».

وإذا لم تسمح له موهبته الشعرية بأن يعرض شعره كنموذج مكتمل للشعر البديل، فهو في الأقل ساهم في تحطيم خرافة الشعر الموزون المقفى، هذا التحطيم الذي سيبلغ منذ خمسينيات هذا القرن اكتماله.

المسرح الريحاني

ولم يكن غريباً أيضاً أن يتناول الريحاني الشكل المسرحي كواحد من الأشكال التعبيرية التي تناسب رسالته، وتميز بين مختلف الذين تناولوا هذا الشكل في زمنه بأن تقنيته المسرحية كانت أكثر تطوراً منذ مسرحيته القصيرة الأولى «عبد الحميد في سجن الآستانة». وتسهل ملاحظة تفوق الريحاني في الكتابة بهذا الشكل إذا قيست مسرحيته بأعمال مسرحية حول الموضوع نفسه، مثل مسرحية أنطون الجميل «أبطال الحرية» أو مسرحية نسيم عازار «أرواح الأحرار» أو مسرحية أمين الخوري «عبد الحميد والدستور» وغيرها.

تميزت مسرحية الريحاني القصيرة هذه بأنها استخدمت أسلوباً مسرحياً متطوراً في المعالجة، فبينما اكتفت شخصيات المسرحيات الأخرى بسرد الأحداث وإلقاء الخطب التي تعبر عن آراء مؤلفيها، استخلص الريحاني فكرة العقاب السياسي، وحرك أشخاصه بطريقة فنية جاعلاً السجناء يخرجون من الأبواب الموصدة كما في الحلم، ليقابلوا عبد الحميد في معتقله، فنسمع وللمرة الأولى في المسرحية العربية، قراءة سياسية عبر تصوير الحالة النفسية للسلطان المخلوع، وليس عبر تسميع الأحداث، ويعود ذلك إلى الاطلاع الواسع للريحاني وتبنيه لكل ما يثير انتباه القارىء لرسالته، وكل جديد مثير، أليس يهدف هو أصلاً إلى الإثارة والتحريك؟

لكن في هذا الشكل، كما في غيره من الأشكال الأدبية التي استخدمها الريحاني، لم يكن همه تكريس نفسه ككاتب مسرحي بقدر ما كانت الغاية التنويع في طريقة المخاطبة لاستكمال أوسع لصيحته التحررية. وكان يتألق في الابتكار كلما اتقدت حماسته للصيحة، بعيداً عن اضطراره للكتابة في المناسبات، كما سيحدث لدى تأليفه مسرحية «وفاء الزمان» للمشاركة في العيد الألفي للفردوسي صاحب «الشاهنامه».

القصة الريحانية

من الصعب تقييم القصص التي يتضمنها كتاب أمين الريحاني «سجل التوبة» وهي القصص الوحيدة المعروفة له، لعدم ذكر التاريخ لكتابة هذه القصص، بخاصة أن زميلي الريحاني الكبيرين، جبران ونعيمة، كانا سجلا، إضافة إلى عدد من اللبنانيين في الوطن والمهجر، بدايات جيدة في القصة والمسرحية سواء في العربية وفي اللغات الأجنبية. وإن الأسلوب ومضمون الأحداث يؤكدان أن المؤلف وضع هذه القصص في أوقات متفاوتة. واستخدم الريحاني الأسلوبين: الواقعي والرمزي في هذه المجموعة، كما في قصص

ومسرحيات لاحقة، وإن تكن المضامين هنا أقل التزاماً في مجملها، تاركة في بعضها مجالاً للفنتزية الأدبية التي تعكس تأثرات سابقة.

وأطلق الريحاني اسم «سجل التوبة» على المجموعة بغية الإثبات أن هذه المآسي، رغم تعقيداتها «تصطدم بنقطة اللارجوع حيث لا مفر للأبطال من الوصول إلى حالة النقد الثائر المتمرد الرافض». والكلمات الأخيرة في التعريف ليست دقيقة، فالترتيب الصحيح: الرفض فالتمرد فالثورة.

فلا تأتي الثورة قبل الرفض وقبل التمرد. ولكن أين الرفض والتمرد والثورة في هذه القصص؟

يصعب الحديث عن أي أثر للريحاني دون التعرض للخط الأساسي في تفكيره: الصراع التحرري، وهو ينطبق على مشكلته كفرد، كما على مشكلة شعبه.

ودان الريحاني مفهوم الحرية الزائف في أميركا حيث عاش طويلاً، قدر إدانته للاستعباد الحقيقي في بلده. وهذه الإدانة كانت أهم الأهداف التي أصابها هو في مرحلة الرفض الأولى التي عاشها حالماً بالثورة.

أقول حالماً لأن المقومات المسيحية ظلت تحكم تفكيره لمدى طويل. وكان، مثل أغلب المفكرين لتلك الحقبة المثاليين، يظن القضية الأساسية هي الأخلاق، ويظن العودة إلى التعاليم الأساسية للدين تنقذ من التورط في هذا الزيف الذي يحيط بكل شيء. وعليه يجب الاهتمام بتوجيه النصائح الطيبة إلى الفرد، لإثارة مكامن الخير فيه.

وهذه الدعوة الإصلاحية، ولو أنها ساذجة، كانت كافية في تلك الحقبة لأن تجعل من المنادي بها ضحية. وتكبر أهمية دعوة الريحاني لكونه لم ييأس ولم يضعف، ولبث يسخّر إمكاناته الأدبية جمعاء لتحقيق الحلم الكبير: إصلاح الرعية عن طريق تخليصها من سيطرة المفاهيم الحاكمة: اجتماعياً وسياسياً، ودفعها إلى أن تصلح هي بنفسها حكّامها، ما دام أن الحكم الفردي والشر توأمان.

لكن مثالية الريحاني الإصلاحية كانت تجعله هو ذاته ضحية الصراع بين مثاله وواقعه.

كان أحد هموم الريحاني الكبيرة تخليص شعبه من الاتكالية والاستسلام وكلاهما عرفا في الشرق بالقضاء والقدر. وكان هجومه على القدرية قوياً. وأوضح مثال قريب هو القصة الأخيرة من «سجل التوبة» والمعنونة «قضاء وقدر» حيث يلخص النوايا الاستعمارية ويفضحها. كما يكشف أيضاً عن معاونة الطبقة الوطنية المستفيدة التي تشجع بدورها على الاتكالية أو القدرية.

ومفهوم رفض القدرية لدى الريحاني لم يأت من الديموقراطية الأميركية قدر ما كان تأثراً بمبادىء الثورة الفرنسية التي أعجب بها كثيراً.

كان عالم الريحاني الذي صوره في هذه المجموعة ذا ثلاثة وجوه: المداميك القوية الحاكمة التي تنهار فتسمع صرخات واضعيها في وضوح، ثم النهايات السعيدة للنوايا الطيبة حسب المشيئة الإلهية «طوبى للبسطاء لأنهم يرثون الأرض»، والوجه الأخير هو العلاقة الجدلية بين الاستعمار الجديد ورواسب العقلية القديمة المؤمنة بالقضاء والقدر.

ولكن، إرجاعاً للأصول المسيحية، فإن شخصيات الوجه الأول لم تذهب إلى الجحيم على أيدي الثائرين، بل إلى عذاب الضمير.

فالطاغية نبوخذ نصر وصل إلى تلك النهاية المأساوية ليس من جراء ثورة الشعب على ظلمه واستبداده، بل لأن ضميره استفاق، إثر قتله لذلك العبد ظلماً، فاعتزل الحكم ولبس القميص الخشن، وصار من النساك المتعبدين الزاهدين يأكل قليلاً ويصلي كثيراً، كما هو المسيحي، فينحل جسمه وتخور قواه ويموت. كذلك كان مع السلطان عبد الحميد الذي لم يقتله الرجال المسجونون في قيادة حيدر، بل قتله، في المنفى، ضميره الذي استيقظ، فإذا هو يظن هناك من يتبعه ليقتله، عقاباً على خطاياه (إنه العقاب في المعنى المسيحي).

وحتى شريف أفندي الثائر الذي أنقذته نيته الطيبة فعرف كيف يتحايل على رجال الشرطة بالكذب الأبيض، أوصله الريحاني إلى حرق قصائده، التي هي «لآلىء دموعه، وأنين حبه، وصيحات إخلاصه لوطنه»، وذلك من أجل خلاص نفسه مكتفياً، هو الثائر المتمرد، بالدعاء في نهاية القصة، مخاطباً قصائده التي تحترق: «لتلتهم نار الجحيم أعداء أمتي أجمعين، كما تلتهمك النار الآن».

إنما هذا التفكير المثالي الذي كان القاسم المشترك مع غالبية معاصريه، كان مثالاً لرفض حقيقي، أوان اصطدام المثال بالواقع، فجعل أمين الريحاني في المستقبل أقرب إلى المفكرين الواقعيين مما كانه زميلاه الكبيران.

وإذا كان جبران ونعيمة تأثرا بنموذج واحد في الشكل الأدبي الغربي، فإن أمين الريحاني تأثر، ولو سطحياً، بعديدات من الأشكال الأدبية، مما هو واضح في «سجل التوبة» كما في أغلب إنتاجه. ومن الضروري التنويه بهذه اللعبة التقنية، في مسرحية «عبد الحميد» وكان الأول في إدخالها آنذاك: الانتقال من مكان إلى مكان، وإن بالحلم، على نحو يساعد السياق المسرحي على التحرك.

ولئن لم يكن إنتاج الريحاني القصصي والمسرحي سجل بداية القصة والمسرحية العربية الحديثة في مطلع هذا القرن، فإن هذا الإنتاج شارك أكيداً في بدء هذه البداية.

الرحلة الريحانية والدعابة

تميز الريحاني عن زميليه الكبيرين جبران ونعيمة بأدب الرحلات الذي يصله مباشرة بسلفه الشدياق، وكما الشدياق، كذلك أسلوب الريحاني اتسم بالدعابة أو ما يسميه مارون عبود «السخر الريحاني». وعبود سيتفوق في هذا المجال. ولشهادته هنا أهميتها حين يقول:

«أعطي ـ أي الريحاني ـ من السحر شيئاً كثيراً، سحر غير مفضوح... أشد سلاحه التهكم، وتهكمه يؤلم ولا يضحك».

وهذا التهكم أو السخر الريحاني لم يقتصر على أدب الرحلات بل تغلغل في غالبية مؤلفاته بدءاً بباكورته الروائية «المحالفة الثلاثية» حيث استخدم أيضاً اللغة العامية المحكية. ويكفي للتدليل على هذا التهكم أو السخر غير المفضوح هذه الصيحة يطلقها الحمار على الباب، حين سكر وطرده زملاؤه من الاجتماع:

«تذكروا أنكم شحطّوني من جمعيتكم، فلا تعتبوا عليَّ إذا صرت جمل، ولفيت لفة خضرا طولها ذراعين. بطلت كون حمار. خليلكم هالفروة. لا إله إلاّ اللّه. وبكرا بتسمعوا عني بحرايد اسطمبول...».

وفي رواية «المكاري والكاهن» يصف «المكارية» على هذا النحو:

«... أما المكاري فهو يكثر من المسبات لأن أكثر مشاغباته مع الحمير والبغال، وهؤلاء لا يعرفون من أساليب الجدل والإقناع غير أنهم يحرنون ثم يرفسون. على أن هناك فلاحاً يشبه المكاري في ما امتاز به، وهو الشريك المرابع للدير، وهؤلاء الشركاء هم غالباً أذكياء مجّان، ولا عجب إذا كانوا يجدفون».

وفي «ملوك العرب» عن أحد اليمانيين يروي:

«نحن لا نختشى الطيارات، نقرأ عليها سورة الفاتحة فتسقط كالطير المذبوح على الأرض».

وأما العبارات الساخرة ذات النكهة الشعرية فتستوقفنا أكثر في «قلب لبنان». مثالاً عندما يصف نفسه بأنه «آلة كاتبة يرقص حولها الهم والأمل متخاصرين» أو حين يصف الجهل عند البدو فيسميه «الجهل المسلح».

السيرة الريحانية

قد لا يكون «كتاب خالد» رواية بقدر ما هو سيرة ذاتية في قالب روائي تماماً كما فعل الفيلسوف الإنكليزي توماس كارليل في كتابه «الخياط ببذلته الجديدة»، وكان الريحاني،

برغم انتقاده القاسي لموقف كارليل من الثورة الفرنسية، ينضح إعجاباً به. وإذا صحَّ الشبه بين «خالد»، بطل الرواية، وشخصية «المصطفى» لجبران وشخصية «مرداد» لنعيمة من حيث إن هذه الشخصيات المحورية تحمل خلاصة فكر مؤلفيها بالأسلوب النبوي، و«كتاب خالد» سبق «النبي» و«مرداد»، فإن «كتاب خالد» يتميز عن الكتابين الآخرين بأنه يحمل كثيراً من مسيرة الريحاني الشخصية، وإن بتحديد يناسب الابتكار المطلوب للشكل الروائي الذي اختاره.

ويبدو أن الريحاني افتتح التأثر بكتاب نيتشه «هكذا تكلم زرادشت» الذي سيظهر أيضاً على جبران ونعيمة فيما بعد. ولم يكن الريحاني ليفتعل هذا التأثر الذي بدت صياغته شديدة الطبيعية لأن الأسلوب النبوي يليق بالمفكر المشرقي أكثر مما يليق بالمفكر الغربي، وهو لا يخفي هذا التأثر كما سيفعل رفيقاه فيما بعد، لكنه انحصر بالشكل دون المضمون بل يمكن القول إن المضمون الريحاني في شبه السيرة الذاتية هذه لا يختلف فقط مع المضمون النيتشوي بل يتعارض معه. ولا يردد الريحاني فكرة التعارض هذه في «كتاب خالد» فقط بل في مؤلفات أخرى له.

كان الريحاني برغم انتظاره للإنسان المتفوق في دعوته لانطلاقة النهضة لا يطلب «السوبرمان» النيتشوي الذي له لقب آخر عنده «الوحش الأشقر»، ويأخذ على نيتشه «غربلته للجنس البشري كما يغربلون القمح أو ينخلون الطحين». أما هو الريحاني فيحتفظ لبطله «خالد» بحصته الإنسانية كاملة، وهي صورة عن الريحاني برغم الحيادية الفنية في تقديمها، وربما تقصد الريحاني هذه الحيادية في السرد ليسمح لنفسه بحرية أكبر في التصوير. ولم يكُ «خالد» مجرد خطيب يملي أفكاره المنزلة كما لدى نيتشه أو جبران أو نعيمة، بل هو إنسان تعذب كثيراً ليخلص إلى بضع من الأفكار يتحفنا بها، والكتاب صورة عن تطوره الفكري وليس عن إفراغ شخصية مكتملة. من هنا هذا البعد الدرامي لهذا الكتاب.

وبرغم المأساة التي يعيشها هذا «النبي» الغاضب المتمرد، وبرغم النهاية الفاجعة فإن الريحاني لا يختم الحديث عن فشله باليأس، بل يحوك له النهاية التي تليق بسيرته، وها أن الراوي يحدث عن «خالد» فيقول:

> اختفى قبل عشرة أيام، لا أعرف أين مكانه، لذا أرجو أن لا تسألوني ماذا حلَّ به ومن أين لي أن أعرف؟ لربما دخل في دائرة روحية أعلى أو أدنى والحقيقة أنه ليس موجوداً في مشارف الصحراء الآن. لا بد أنه عبر في العمق إلى هذه الجهة أو تلك، وفي عبوره يستمر حلمه: الظهور في الاختفاء، والحقيقة في الاستسلام، ومشارق الشمس في مغاربها».

كتاب خالد

مهما يكن الرأي في «كتاب خالد» لأمين الريحاني، الذي صدر في بيروت ١٩٨٦ للمرة الأولى بالعربية في ترجمة لأسعد رزوق بعد ٧٥ عاماً بالإنكليزية في نيويورك، فإنه أثر يستحق أن نتوقف عنده.

إن شخصية «خالد» التي يقدمها الريحاني في هذا الكتاب، وفيها من ملامحه الكثير، أول شخصية «نبوية» حملت على عاتقها حل إشكال التصادم بين الشرق والغرب في صيغة تركيبة متطرفة، جعلت من رسالة «خالد» موضع نقاش أشد تطرفاً: فالمسلمون والمسيحيون على حد سواء يمجدونه ويذمونه، هناك من يحييه الرجل المنتظر والمحرر الحقيقي الذي «يجمع في شخصه روح الشرق وعقل الغرب والشائد أمبراطورية آسيوية عظمى»، وهناك من يعتبره أداة في يد بعض المضاربين الأميركيين «الذين يبغون تشييد ناطحات سحاب فوق خرائب مساجدنا» ـ بحسب ما جاء في الكتاب نفسه على لسان الراوي.

لكن أين الحقيقة في كل هذا؟ وهل الإخفاق الذي واجه «خالد» هو إدانة من الريحاني لرسالته، وهل محاولة اغتياله في المسجد في دمشق ومن ثم منفاه نهاية أو بداية؟

وإذا كان الريحاني يعلق كل تلك الأهمية على رسالة «خالد» فهل لكتابته هذه الرسالة باللغة الإنكليزية للقارىء الغربي دلالة معينة؟ وإذا لا دلالة فلماذا لم يبادر الريحاني إلى ترجمة الكتاب إلى العربية طوال ثلاثين من حياته؟ حين نعرف أن ترجمة «النبي» لجبران إلى العربية تمت في العام نفسه كما كل آثاره بالإنكليزية؟ وتقاعس الريحاني مع الزمن عن الترجمة هل يعود إلى أن كتابه تخطاه الزمن؟

والسؤال الأخير عن الريحاني لو كان حياً اليوم، هل يسمح بالنص كاملاً بالعربية كما كتبه في ١٩١١ أو يحور فيه؟

نحن لا نستطيع الجزم، لكن للقارىء الحرية في موافقته، أو عدم موافقته، لفهمي وتفسيري لهذا الكتاب.

يحاول أمين الريحاني في كتابه أن يحدد شخصية «خالد» بقوله: يبدو لنا أن الهدف الرئيسي «لخالد» هو تطعيم النشاط المتقد لكل من أوروبا وأميركا بطمأنينة الشرق، وتطعيم روحانية الشرق بمادية الغرب. ولكنه غالباً يقدم لنا في تطوافه الفكري وتهويمات أفكاره برهاناً جديداً على الحقيقة البدهية القائلة بأنه ما من عنصرين متعارضين يلتقيان ويندمجان دون أن يفقد كلاهما هويته الأصلية.

ويقول «خالد» عن نفسه:

«تحركت وانتقلت مراراً وتكراراً بين قطبين متطرفين. وغالباً ما اشتغلت ونمت في معسكرين متعارضين. لذا فلا تتوقعوا مني شيئاً يشبه التماسك الذي تتوسله أكثرية الجنس البشري في تكوين حياتها والتحامها. فالفكر العميق غالباً ما يبدو غير متماسك للوهلة الأولى.

إن شدة الفرح وسلبيتها هما طبيعتان في تجاذبهما ونفورهما. مثل العناصر التي لا يتبدى تناغمها وانسجامها إلاّ على السطح، فالتماسك سطحي وضيق وأحادي الجانب. إنني طموح وقنوع في آن. فالغرب يعني لي الطموح والشرق يعني لي القناعة: قلبي يقيم دائماً في أحدهما وروحي في الآخر. ولا أكترث للحرية التي لا تحرر الاثنين. أنا لا أسعى إلى حير واحدهما دون الآخر. ولكن خلافاً لأجدادي، عندي الروح يجب ألاّ يحده الطبيعي... فالروحي والمادي يتحدان ويلتفان الواحد منهما حول الآخر بشكل لا ينفصم، حتى إنني لا أستطيع أن أتصورهما منفصلين ومستقلين».

(وسوف يأتي مفكر لبناني، هو أنطون سعادة، ويطلق ـ بعد الريحاني بثلاثين سنة ـ على هذه الفلسفة، اسم «المدرحية» ـ من كلمتي «مادة» و«روح»).

هذه النقطة هي محور الشخصية التي ابتدعها الريحاني، وتكاد تكون شبه صورة شخصية للمؤلف، برغم التصرف في تقديمها تقديماً حيادياً. وربما كانت هذه الحيادية مقصودة لحرية أكبر في التصوير، فإن «خالد» ليس مجرد خطيب يملي أفكاره «المنزلة» بل هو كما في الكتاب يتعذب كثيراً ليخلص إلى بضع من الأفكار فيتحفنا بها، ونحن نتدرج في تطوره الفكري والحياتي درجة درجة، منذ شبابه في بعلبك، إلى هجرته، فعودته من المهجر بتجربة غنية، فاصطدامه بمحيطه اجتماعياً وسياسياً انتهاء بمنفاه في مصر، ومروراً بالعزلة المختارة في الجبل ومأساته السياسية لدى تعرضه للاغتيال في المسجد الكبير في دمشق.

ليس «كتاب خالد» رواية بقدر ما هي مزيج من قصة اجتماعية فلسفية وشبه سيرة ذاتية، تماماً كما فعل الإنكليزي توماس كارليل في كتابه «الخياط ببذلته الجديدة» حيث وصف مسيرته الحياتية والفكرية عبر شخصية وهمية اخترعها واكتفى بجعل نفسه راوياً. وأشار إلى ذلك المترجم الدكتور أسعد رزوق في الحاشية الخاصة بتوماس كارليل، وكان الريحاني من المعجبين به، ولو ألّف كتاباً لمعارضة تفسيره للثورة الفرنسية.

لكن تأثر الريحاني بكتاب نيتشه «هكذا تكلم زرادشت» أقوى من حيث استعارة النفس النبوي لشخصية «خالد» وإن غير معترف، مثل جبران، بهذا التأثر. لكن الريحاني يشير إلى كتاب نيتشه صراحة في نهاية الفصل الأول من الكتاب الثاني من «كتاب خالد»، نقرأ:

«نعم، في هذا العالم الجديد سوف يبزغ السوبرمان (الإنسان المتفوق الأسمى)، ولن يكون من «عشيرة الناس المقدمين» في العصر الحاضر أو من طراز الوحش الأشقر الذي يتكلم عنه زرادشت

والذي يغربل الجنس البشري كما يغربلون القمح أو ينخلون الطحين، وهو ليس من طينة أولئك الموجهين الأخلاقيين السياسيين الذين يريدون إصلاح العالم كما لو يصلحون أبرشية».

لكن أين وكيف وضع الريحاني نبيه المزعوم «خالد» في روايته؟

سبق أن قلنا إن «كتاب خالد» ليس رواية بقدر ما هو فكرة فلسفية اجتماعية في إطار روائي.

هذا الإطار الروائي يتلخص في كون المؤلف عثر في المكتبة الخديوية في القاهرة على مخطوطة لافتة للنظر برسوم تزينها وبينها ناطحة سحاب نيويوركية على شكل أهرام ومجموعة من الراقصين بعنوان «سماسرة الأسهم والدراويش»، ثم ذلك الإهداء مكتوباً بشكل دائري: «هذا هو كتابي، كتاب خالد، أهديه إلى أخي الإنسان، وإلى أمي الطبيعة، وإلى خالقي الله».

ونكتشف مع المؤلف أن الراوي هو صديق «خالد» ويدعى «شكيب»، شاعر ويمكن أن نسميه التلميذ الوحيد للنبي المزعوم «خالد». لكنه، بعكس تلاميذ المسيح، لم يترك كل شيء، ليتبعه بل أبقى رصيداً محترماً في المصرف كان بواسطته يعمل على إنقاذ صديقه من المآزق التي يقع فيها. وتطوع هذا الشاعر والصديق ليدوّن الأحداث التي مرت بصديقه ويضمنها كلمات من مذكراته ورسائله.

ونفهم أنهما من مدينة بعلبك، هاجرا إلى الولايات المتحدة الأميركية وأقاما فيها زمناً يبيعان «بالكشة»، لكن «خالد» كان يفتش عن شيء آخر، فانصرف عن التجارة إلى الفكر وراح يقرأ ويسد جوع فكره بنهم شديد حتى تبلور الطريق الذي عليه أن يسلكه، طريق الرفض للكذب الحضاري والدعوة إلى طريقة جديدة في الحياة تعتمد الروحانية الشرقية والعلم الغربي، والوقوف ضد الرواسب المتخلفة في العالم الأول وضد الانتهازية والنفعية في العالم الثاني. فواجهته الصدمات هناك كما واجهته هنا، في الشرق في شرقه.

مثل كل المهاجرين اللبنانيين والسوريين أواخر القرن الماضي إلى الولايات المتحدة الأميركية، كانت فكرة أنهم أحرار في بلد حر تأخذ بألبابهم، وهم الطالعون من طغيان العصر الحميدي، وكل التخلف العثماني الذي راح يتضح أكثر فأكثر في نهاية الأمبراطورية. وتقبل «خالد» هذه الحرية بلهفة أنسته الفقر الذي يعيشه والكدح الذي كان عليه أن يقوم به ليفي حاجاته. واستبد به الإعجاب، حتى رفض متابعة بيع أشياء تافهة كان التجار السوريون يصنعونها على أنها من بيت المقدس ويضحكون بها على النساء البسيطات القلب في ضواحي المدن والأرياف. وكان هذا التنكر «لعمله» الذي يعيش منه

أول تمرد من «خالد» وإلاّ كيف يتميز عن صديقه «شكيب» وكيف تكبر أسطورته؟ أما التمرد الثاني فكان على صعيد الفكر، بعد انجرافه في التيار الإلحادي، تأكيداً لتمرده، يكتشف «زيف» هذه الدعوات أو في الأقل زيف الداعين إليها، وكانوا يعيشون من بيع هذه «الأفكار المزيفة» مثلما كان هو «خالد» يعيش من بيع «أشيائه المقدسة المزيفة» للبسطاء.

أما عمله الجماهيري الأول لتحقيق أفكاره الجديدة فهو التزامه الدعاية الانتخابية كخطيب لمنظمة الحزب الديموقراطي في نيويورك، وسرعان ما يتلقى الصفعة الأولى من العالم الحر. تلقى «خالد» شيكاً جراء خدماته من «المفوض أوغرافت»، فكان هذا الجواب:

«المفوض المبجل:

تسلمت لتوي شيكاً من أمين صندوقكم وهو ليس واجب الأداء لي بأي حق على الإطلاق، ذلك أنني تلقيت أحراً لقاء خدماتي من لدن الذي يعرف أفضل منك ومن أمين صندوقك ما أستحقه، إن صوت الشعب، والبيض والطماطم هي أيضاً من لدن الله حقاً. يجب أن تعرف أنت يا من تتجاسر على تعويضي... وبدلاً من الطواف السياسي وإلقاء الخطب من أجل مرشح الديموقراطية اللامع وفي سبيل القضية النبيلة، يجب على المرء أن يقوم بحملة من أجل الصدق والحقيقة بين زعماء الديموقراطية وقادتها، وصيادي المنافع والمغانم وسماسرة الوظائف والفساد واحسرتاه...».

ويتابع الانتقاد بقسوة، والنتيجة أن المفوض يلقنه درساً لن ينساه في الحرية والديموقراطية حين ينسب إلى خالد تهمة اختلاس أموال الحزب ويلقي به في السجن لعشرة أيام. ولولا صديقه «شكيب» ودفتر الشيكات الذي لشكيب لما خرج من السجن بهذه السهولة. وقبل أن يترك الولايات المتحدة عليه أن يسمع من حضرة المفوض ما يجب أن يسمعه عن المدنية الأميركية حين يقول له ناصحاً:

«ماذا تعني بالأخلاق المؤصلة؟ هل تعني أخلاق الريفيين البسطاء وأخلاق الكهنة والحمقى المتفلسفين؟ ذلك النوع من الأخلاق لن يمكنه أن يضمن صوتاً واحداً خلال الحملة الانتخابية، ولا حتى أن يساعد على إبقاء أدنى كاتب في وظيفته. ذلك النوع من الأخلاق يصلح للفلاحين عندكم، في بلادكم، في القبائل البربرية. ولكن شعب الولايات المتحدة الأميركية بما أفرزه من حرية وتقدم يجب أن ينال شيئاً أفضل وأنبل وعملياً أكثر. وأنت من الأفضل لك أن تعلق في أذنيك حلقتين وتذهب إلى جنوب أفريقيا للتبشير بنظريتك في الأخلاق المتأصلة. وقبل أن تذهب عليك أن تذوق طعم الشدة في قانون بلادنا أيها الوقح الصفيق والنذل الفظ».

ثم لا ينسى المفوض أن يضع كعب جزمته فوق وجه النبي «خالد».

وبرغم ذلك، برغم قرار خالد العودة إلى بلاده، فإن نقده للحياة الأميركية سوف يتلخص في أن مشكلة الأميركيين اندفاعهم بحماسة وصدق وراء شيطان المال، وراء «الدولار المبدع» الذي هو مثابة الإله أو المعبود القومي في أميركا. إذن ما العمل؟

ويجاوب «خالد» نفسه:

«لو قمنا بتغيير حاجات الأميركيين وتطلعاتهم كنا بدلك غيرنا عبادتهم ومعبودهم القومي، بل حتى حكومتهم. صدقوني إن هذا التغيير آت، فالناس يتعبون من آلهتهم مثل تعبهم من أي شيء آخر، وسوف يأتي الوقت، حين لا يتعذب المرء ولا يتألم من جراء عدم كونه ساعياً وراء الدولار ومحباً له ومدافعاً عنه...».

«... إن حق الاقتراع الشعبي لا يساعد الفرد المتألم مثلما لا يؤدي إلى قيام أخلاق أفضل وأرفع. وما هي صندوقة الاقتراع، إن لم تكن وسيلة عصرية للفساد والتحقير. إنها الدليل على إرادة الأكثرية، ولو جاز القول، على إرادة الحزب الذي يملك مقداراً أكبر من المال في تصرفه. الأكثرية والشيطان والجحيم. هلم نخرج معاً إلى لقاء الآلهة الجديدة!...».

ونكرر هنا أن «خالد» برغم هذا النقد القاسي للديموقراطية في أميركا، يرى أميركا المستقبل ستكون في يوم موضع التفات الأمم كأنها النموذج الأفضل للحكم الصالح. وسيكون هناك تحرر وانطلاق، «ومن هناك ستطلع شمس إيمان عظيم وفن رائع ويسطع قمرهما على الجنس البشري. وهنا سيبزغ «السوبرمان». وإذا لنا أن نختصر رؤية الريحاني في كتابه هذا فلا أبلغ من تلك الأسطر التي يضعها على لسان نبيه «خالد» في نهاية الفصل الأول من الكتاب الثاني، يقول:

«ومن عليائه سوف يشب السوبرمان في كل اتجاه بالنور الإلهي، هذا النور الذي سوف ينقي روح الأمم ويصقلها. وسيولد هنا في العالم الجديد لكنه لن يكون أميركياً بالمعنى الديموقراطي. لن يكون من العالم الجديد أو من العالم القديم بل من هذين العالمين معاً يا إخوتي. سوف تتقمص فيه الروح الآسيوية في الابتكار وفي الشعر والنبوة، إلى جانب روح الفن الأوروبية وروح الاختراع الأميركية. والأمة التي تقود العالم اليوم في مجال التقدم المادي سوف تقوده في المستقبل أيضاً، وفي مضمار الأشياء الأسمى للعقل والروح...».

ومثل هذا الكلام سوف نسمعه من فم جبران خليل جبران ولكن عن شعب آخر في العالم غداة انتصار ثورة أكتوبر في روسيا حيث يصرخ أن الجنس البشري يولد من جديد. ولا نعرف اليوم رأيهما في إنسان هذا المستقبل في البلدين.

وقد يكون أول اصطدام «خالد» في مجتمعه بعد عودته إلى بعلبك هو الاصطدام بالكنيسة. ما جعل حياته جحيماً واضطره إلى العزلة والتنسك في الجبال.

وبرغم سبق جبران خليل جبران إلى التمرد في هذا الصدد، فإن الريحاني يتحدث بلغة أكثر واقعية، فالمشكلة انطلقت شخصية، أعقبت طلبه زواج ابنة عمه «نجمة» فدار هذا الحوار حين طلب الكاهن منه مالاً ليمنحه حل زواجه بقريبته:

«ـ من أين جئت يا محترم بهذه الأمور عن قرابة الدم والحظر والصدقة؟

ـ يا بني إنها موجودة في قوانين كنيستنا الجامعة الرسولية. وكل امرىء يعرف أنه لا يمكن إتمام مراسم الزواج بين أبناء العمومة دون الحصول على موافقة رسمية من المطران.

ـ لكن ألا يسعنا الحصول على هذه الموافقة دون أن ندفع ثمناً لها؟

ـ أنت لا تدفع لها ثمناً يا بني. جل ما هنالك أنك تتبرع للكنيسة ببعض الحسنات.

ـ إذن أنت تأتينا كمتسول وليس كأب روحي.

ـ هذا كلام غير مناسب، وأنت تسيء فهمي.

ـ أروم منك أن تخبرني ما هو الغرض من تحريم الزواج بين أبناء العم، وما هي المنفعة؟

ـ منفعة كثيرة لجماعة المؤمنين.

ـ حسناً، من أجل خير روحي ومن أجل الصالح العام، لكن ماذا يحل بهذه الأمور حين أدفع الحسنة المحددة وأحصل على الموافقة الرسمية من المطران؟

ـ لن يصيبها أذى حينذاك.

ـ إذا كان زواجي بابنة عمي خاطئاً ومحرماً فإن مطرانكم لدى موافقته الرسمية على مثل هذا الزواج يقترف ذنباً في إدامة هذا الخطأ.

ـ ولكن ما تربطه الكنيسة لا يحله سوى الكنيسة.

ـ وما نفع الربط يا أبتاه المحترم إذا كان مبلغ قليل من المال يحل أي شيء تربطونه؟».

هكذا تبدأ المشكلة وتنتهي بإعلان الحرم الكنسي على «خالد» فيقوم بتمزيق هذا الحرم حين علق على باب الكنيسة. لكن بذور هذا الاصطدام كانت في نفس «خالد» منذ زمن ولم يكن الحرم الكنسي سوى النقطة جعلت الكأس تطفح. إن «خالد» يرغب في كنيسة منزهة عن الشوائب الدنيوية فيتصرف مع ممثل الكنيسة في لبنان كما تصرف مع النائب الديموقراطي في الولايات المتحدة. إنه يطمح إلى الحقيقة التي لا تشوبها النفعية ولا المصلحة، وكما حكم عليه زوراً بالسجن هناك، سوف يحكم عليه بالحرم الكنسي ظلماً هنا.

يندفع «خالد» تاركاً بعلبك في الحادثة المشؤومة ليقيم في غابة في الجبل قرب دير، ويعيش

وحده، ويقتات من الدير القريب مقابل السلال التي يحوكها من قصب. ويتلقى الدرس الثالث الأساسي في حياته على يد ناسك يعيش أيضاً في خلوة في الجبل يبادره الناسك:

«جاء شخص لزيارة الصومعة، ولقد حدثني عنك يا «خالد» قال إنك تنتمي إلى من يسموبهم بالفوضويين. وبعد أن شرح لي ما تعنيه الفوضوية وأنا لم أسمع أبداً بديانة من هذا القبيل في السابق، اكتشفت لدهشتي أنني أيضاً فوضوي. لكن الفارق بيننا هو الآتي: أنا أطيع الله وحده وأخضع لسلطانه، وأنت تطيع غرائزك وتخضع لسلطانها. إن مفهومك يا «خالد» هو مفهوم ضيق، وفي الحقيقة يجب أن تحاول أن تكون فوضوياً مثلي. أخضع شخصيتك وإرادتك وعقلك وروحك لمشيئة أعلى وعقل أسمى وقاوم كل ما عدا ذلك بكل ما أوتيت من القوة...».

هذا الدرس لم يزد «خالد» إلاّ حيرة في أمره. فها هو يتساءل في ذاته:

«لمَ هذا الإحساس المبالغ فيه بأهميتك، وقليل من مادة «التومين» في طعامك يمكنه تسميم الينبوع الذي تستقي منه لتأملاتك السامية؟ لماذا تضخيم مفهوم الأنا داخلك، وحقنة من بذور الخشحاش في مقدورها إعراق الأنا في بحر نوم عميق، بل في خدر الذات؟ ماذا ينفع المنطق الذي تتوسل به وقليل من نبات اليبروح يمكنه تذويب الكون المادي إلى لا نهائيات ذهبية ومتفتحة من الأحلام؟ لماذا تحمل نفسك محمل الجد إلى هذا الحد وورقة من وريقات نبات البنج لو وضعت خطأ في السلطة التي تتناولها يمكن أن تقضي عليك. لكن الروح لا تعتمد الصحة أو المرض. فالروح مصدر الصحة والمرض. والحياة إذن هي حالة صحية أو حالة مرضية من حالات الروح».

هكذا يروح في تساؤلات، ودبيب رسالة النبوة في أعصابه يمنعه أن يستسلم لحياة النسك في الجبل وخلاص روحه. إن رسالته هي في خلاص العالم من حوله.

وهكذا يضع أغراضه القليلة في طرف عصاة يحملها فوق كتفه ويدب ساعياً إلى العالم.

بالطبع لا يغفل الريحاني فيجعل مناسبة عودة بطله إلى الحياة العامة ترافق حدثاً سياسياً كان هزه كما هز كل جيله في مطلع هذا القرن. إنه إعلان الدستور العثماني الجديد الذي يقيد من حرية السلطان عبد الحميد ويفسح في بعض المجال للشعوب المغلوبة على أمرها في الأمبراطورية العثمانية أن تتنفس وأن تأمل خيراً عبر جماعة «الاتحاد والترقي».

وإذ يصل خالد إلى بيروت يشارك فوراً في الخطاب في هذا الحدث ويلفت رجال الحكومة التركية الجديدة إليه فيستدعى لمرافقة مبعوثهم في جولته في المدن الرئيسية في سوريا لجمع التبرعات. ورآها «خالد» فرصة سانحة لنشر فكره بين أبناء الشعب.

لكن ما رأي «خالد» حقاً في الدستور الجديد، وهل هو، برغم ابتهاجه، من المتفائلين به؟ عن هذا السؤال يجاوب راوي «كتاب خالد» بقوله بكلمات «خالد»:

«كفى ابتهاج وتهليل للدستور لأننا في أعماق قلوبنا لا نعرف الحرية والحقيقة والنظام... إن

صحتنا هي صحة العبد لا صحة السيد. إنها أشد نفعاً للآخرين أكثر مما هي لنا. لقد حكم علينا بالكدح من أجل الأسياد المنهوكين عصبياً والمضطربين عقلياً والأنانيين، هذا هو مصيرنا المحتوم ما لم نفتح عقولنا لنور العلم والحقيقة».

قد تبدو الجملة التي كانت آخر جملة تفوه بها «خالد» في المسجد في دمشق، قبل أن يقطع خطابه وكادت تكلفه حياته، غريبة بعض الشيء على القارىء الذي يعرف الريحاني، وسيتساءل:

«كيف يمكن أن يجعل الريحاني بطله «خالد» وهابياً؟ و«خالد» لم يكن وهابياً كما نعرف من السيرة. إلاّ أنه في جملته الصريحة تلك كان يريد أن يؤكد: «أن في الوهابية النقبة والبسيطة فقط يمكن إصلاح الإسلام...»»، أي أن تلك الجملة التي استحق عليها هدر دمه في الرواية كانت مرتبطة بمفهومه للإسلام وليس بفلسفته ككل، ثم لا يمكننا فصل هذه الجملة عن الحوار الذي دار بين «خالد» والسيدة غوتفراي في الليلة التي سبقت الخطاب وفيه يعترف «خالد» بحلمه أحياء الأمبراطورية العربية.

فإذا عرفنا أن «كتاب خالد» نشر في ١٩١١ أي قبل الحرب العالمية الأولى، وراجعنا الأفكار العربية لتلك الفترة التي تجسدت في محاولات عديدة لفصل الجسم العربي عن الأمبراطورية العثمانية تبدو الفكرة الوهابية من الأفكار التي راودت مخيلة بعض العرب في التحضير لمواجهة الأتراك. ولم يكن الريحاني هنا سباقاً بين اللبنانيين والسوريين عامة، إذ تحدث جبران خليل جبران إلى ماري هاسكل عن مثل هذا الحلم وإن كانت فانتازية جبران جعلته يتصور نفسه أمبراطوراً على العرب ضد الأتراك.

ثم إن الوهابية آنئذٍ كانت الفكرة التجديدية الوحيدة في الإسلام. و«خالد» كان كداعية سياسي شرقي لا يستطيع أن يغفل شأن الدين في رسالته التجديدية، وكان حلم «خالد» واسعاً، ففي ذاك الحديث يؤكد للسيدة غوتفراي، كما بعده جبران للآنسة هاسكل، أن العرب أمة حية قادرة أن تستعيد مجدها. بل إن «خالد» يذهب في حلمه إلى «إنشاء جامعة في اليمن» حين كانت اليمن تعيش في الجاهلية. وكذلك «تشييد مصنع للأسلحة على شواطىء الفرات» الخ.

ولم يكن في مجمل أفكار «خالد» ما يوحي بالتعصب لمذهب ديني معين، بقدر ما كان المقصود تعصبه «للعروبة» في وجه «التتريك»، ويصعب أن نصل إلى تفسير مخالف، وتالياً تعرض لمحاولة الاغتيال من المسلمين التقلديين المتعصبين، لدعوته إلى هذه «البدعة»، كما تعرض مباشرة بعد نجاته من محاولة الاغتيال، إلى مذكرة جلب من السلطات التركية بتهمة الخيانة للدولة العلية.

ولم يجد له ملجأ حتى في بلدته التي، إذ عاد إليها، راح رجال الكنيسة يحرضون الدولة على إبعاده.

هكذا نراه ملاحقاً من «التعصب الإسلامي» إلى «التعصب المسيحي» إلى «التعصب التركي»، ولم يكن خياره سوى الاختباء في مصر محط الأحرار آنئذٍ.

ولا يكتفي الريحاني بأن يجعل بطله طريداً وملاحقاً من الجميع، بل إنه مذ وجد بعض العزاء في عودة حبيبته وابنة عمه «نجمة» إليه، وكانت سافرت بطفلها من غريمه معه إلى مصر، حتى يجعل الطفل يصاب بالشلل وكان سلواه وعزاءه، فيموت وكذلك تموت الأم. وحتى الصديقة الأجنبية التي ساعدته على الهرب تتركه أيضاً وتسافر حين تيأس من إقناعه بالعقيدة البهائية.

لكن الريحاني، إذ جعل لبطله منذ البداية قدراً شبيهاً بقدر الأنبياء لا يتركه ينهار في هذه النكبات الشخصية، فيحوك له النهاية اللائقة بسيرته: وها هو «شكيب» يحدث الراوي عن «خالد»:

«اختفى قبل عشرة أيام. ولا أعرف أين مكانه». ويتابع: «لذا أرجو أن لا تسألوني ماذا حلَّ به ومن أين لي أن أعرف؟ لربما دخل في دائرة روحية أعلى أو أدنى. والحقيقة أنه ليس على مشارف الصحراء الآن: لا بد أنه عبر في العمق إلى هذه الجهة أو تلك. وفي عبوره يستمر حلمه الظهور في الاختفاء، والحقيقة في الاستسلام، ومشارق الشمس في مغاربها».

ملاحظة عامة

يتضمن كتاب «خالد» للريحاني، كما يشير المؤلف صراحة، بعض التناقضات وكان «خالد» عاجزاً عن حلها، إلاّ إذا كنا سنعتقد مع الريحاني بأن الأصالة الفكرية تحمل بنفسها تناقضاتها، والأكيد أن لبعض هذا التناقض تفسيراً آخر غير انعكاس تناقضات الحياة وتعقيدها في النفس البشرية الباحثة دوماً عن الكمال، وهذا التفسير محاولة الريحاني التعبير آنذاك عن حل يختلط فيه العام بالخاص والفردي بالجماعي والذاتي بالموضوعي والإنساني بالسياسي والاجتماعي بالديني. وربما غلبت على كل هذه التناقضات الحالة الخاصة بالعقلية المهجرية اللبنانية خاصة والعربية عامة، مذ عانت بشكل جاد التصادم بين بيئتين ومفهومين في ذروة احتدام الصراع العالمي السياسي والفكري، حين كان قلب الغرب كله يتململ بين تاريخين، وما كان ينعكس مثل هذا التململ على ضواحي العالم وبينها الضاحية العربية.

وكان يزيد هذا التناقض في شخصية «خالد» كون هذه الشخصية تنتمي إلى أقلية دينية غير إسلامية في عالم عربي تبغي طلائعه فصل العرب عن جسم إسلامي أوسع هو

الأمبراطورية العثمانية. فنجد «خالد» يحاول أن يوفق بين فينيقيته (الفصل الخامس من الكتاب الثالث) وعروبته وعالميته، ثم الثنائية الأزلية في إنسانيته بين الخير والشر.

وفي كل ذلك يثق دوماً بالفكر الطليعي المحرر، فلا يأس نهائي عنده. إن «خالد» يؤمن بأن التمرد يتطلب الاستشهاد. ويقول الراوي عن «خالد» بأنه:

«سواء عارض أم ماشى، فالأمل يحدونا أنه سينتهي نهاية حسنة. هذا جزاء الثورة ضد الروح السائدة لدى الشعب الذي ينتمي إليه المرء ولدى أجداده، ثورة تجري محاولتها مرة وحدة فقط في جيل من الناس وقلما يحالفها الكثير من النجاح. وفي الواقع إن أول من يثور يجب أن يهلك، وكذلك الثاني والثالث والرابع، وهكذا حتى يتسنى للنوع الجديد من البشر، بمرور الزمن وبفعل معلم التكرار والمقاومة، أن يتغلب على قوى البيئة وعلى التأثر الساحق للامتثال. ونعرف أن هذا هو القانون البيولوجي وينبغي لخالد أن يتألم في ظله. ذلك أنه، بقدر ما تمتد إليه معرفته وتتسع، هو أول امرىء سوري، باستثناء قدماء الرهبان في جبال لبنان، نعرف أنه ثار ضد الروح المسيطرة لشعبه والاتجاهات السائدة لعصره، في كل من بلده الأصل والبلد الذي اختاره وتبناه».

ونضيف هنا إلى هذه الحاشية عن «خالد» أن شخصيات جبران وخاصة في كتاب «الأرواح المتمردة» كانت سباقة إلى هذا التمرد، وإن في دائرة أقل من الدائرة التي وسع «خالد» التمرد عليها.

ونذكر أن هذا الكتاب لم يلق آونة صدوره، الاهتمام الذي توخاه الريحاني له إلاّ بعض التعليقات القصيرة النفس والمحدودة، سواء بالإنكليزية أم بالعربية، مقارناً بالاحتفاء العظيم بكتاب «النبي» لجبران لدى صدوره.

هل لأن «نبي» جبران، أعظم من «نبي» الريحاني، أم لأن الإبداع الأدبي أخلد من الإبداع السياسي، حتى لو كان النبي السياسي اسمه «خالد»؟

زرع الريحاني بطله هذا منذ البداية في كل مكان، وحيث سيطلع تمرد سيكون هو. إنه أمل الإنسان بحياة لائقة سعيدة، ومثل هذا الأمل لا يموت إلاّ الموت العابر. إنه يموت كشخص لكنه لا يموت كفكرة، ألم يختر له الريحاني الاسم الرمزي الذي يليق به: «خالد»؟

ويعود الراوي فيوضح الخاتمة بكلمات أكثر مباشرة حين يقول عن «خالد»:

«سينتهي نهاية حسنة... هذا جزاء الثورة ضد الروح السائدة لدى الشعب الذي ينتمي إليه المرء».

مع اعترافه بأن أول من يثور:

«يجب أن يهلك، وكذلك الثاني والثالث والرابع، وهكذا حتى يتسنى للنوع الجديد من البشر أن

يتغلب على قوى البيئة، وعلى التأثر الساحق للامتثال. إنه القانون الطبيعي، وينبغي لـ«الخالد» أن يتألم في ظله...».

مذاك يتألق «خالد» في كل كتب الريحاني بأسماء أخرى وفي ظروف مختلفة، لكنه لا يفتأ يهزنا، حتى بعد موت مؤلفه، أليس إلى هذا ما قصد الريحاني طوال حياته الحافلة؟ أليس إن ما يبقى من فكر الريحاني هو سعي «خالد»؟

بين الحرية والرجعية

«من أجل الدستور يجب أن يُسحق أكبر رأس في مصر».
العقاد

لا أعتقد أن عباس محمود العقاد كان محبوباً من جيلنا. لكن لا أحد ممن تتبع مسيرة الحريات في العالم العربي منذ عصر النهضة ينكر فضله على هذه المسيرة، عندما كان العقاد الصوت الأعلى المدافع عن الحريات في المنبر العربي الأعلى آنذاك، منبر القاهرة، في مجلس النواب وفي وسائل الإعلام.

هذا الرجل الذي فرض لقبه بالقوة على خصومه: لقب «كاتب الشرق الأول بالحق الإلهي» انتقل من الموقع التقدمي ١٩١٩ ـ ١٩٣٧ إلى الموقع الرجعي في المرحلة الأخيرة من حياته، والدافع واحد هو إخلاصه لأناه.

وبقدر ما تعكس «الأنا» من سلبية على الصعيد الشعبي كانت شديدة الإيجابية، في المرحلة الأولى من حياته، على كل صعيد، فلم يمنعه احتقاره للشعب من تأييد الثورة الشعبية الأولى في مصر. ولم يمنعه انتسابه إلى حزب الوفد من معارضة سعد زغلول زعيم الوفد انتصاراً للشيخ علي عبد الرازق الذي هاجم فكرة الخلافة الإسلامية في ذروة سعي بعض ملوك العرب إلى إحيائها عند انهيار الأمبراطورية العثمانية. ولم يمنعه تهديد معيشته من الرجعية الحاكمة عن إطلاقه صيحته في مجلس النواب: «من أجل حماية الدستور يجب أن يُسحق أكبر رأس في مصر»، أي الملك، وكلفته تلك الصيحة تسعة أشهر في السجن، ولم يمنعه خلافه الشخصي مع طه حسين وكان في الحزب المعارض لحزبه، من الدفاع عن طه حسين آونة محاكمته على كتابه «في الشعر الجاهلي». كما لم تمنعه هالة أحمد شوقي من مسحها بالأرض ليفسح في الشعر لمثال غير هذا المثال.

كان يستمد جرأته من شخصيته القوية وهي بالتأكيد أقرب إلى شخصية زعيم سياسي منها إلى كاتب وأديب.

إن ما يبقى من العقاد ليس مؤلفاته التي تربو على المئة، ولا نظرياته الأدبية بل تلك المواقف التي كسبت للحريات العامة في العالم العربي ما قدرت عليه. والتي ستجعل له مكانه الدائم في ذاكرة الأجيال.

يبقى من عباس محمود العقاد مواقفه في المرحلة الأولى من حياته التي اتسمت بما نسميه اليوم «التقدمية» كنقيض للرجعية، المرحلة التي بدأت باكراً في مطلع القرن، وانفجرت مع انفجار ثورة ١٩١٩ في مصر، وانتهت في ١٩٣٧، بعد سنتين من خلافه مع حزب الوفد وانسحابه منه ليتحول في مواقفه السياسية إلى النقيض، من الصف التقدمي إلى الصف الرجعي، هل هو العمر الذي بلغ الخمسين وما عاد به يقوى على المواجهة أو هي الانتهازية؟ يصعب الجواب في هذا الشأن وإن كنت شخصياً أعتقد بأن العامل الأساسي وراء كل تصرفاته هو الأنانية المفرطة والإعجاب بشخصه وتسخير كل الظروف لإعلاء هذه الأنا ولم يدغدغها كاتب قبله بهذه الحماسة، ولم يحدث أن تجرأ كاتب عربي وجعل لأحد كتبه قبل العقاد العنوان: «أنا».

من هنا أستغرب كيف أن الشاعر صلاح عبد الصبور يصف العقاد في إحدى مقالاته بأنه كان كاتب الشعب الأول، ولو كان العقاد حياً لاعترض على هذا اللقب، فلم يكن أحد مثله يحتقر الشعب وعبد الصبور يعرف ذلك جيداً، وربما أطلق عليه اللقب لكونه أبرز كتاب حزب الوفد الذي كان آنذاك في مصر أكثر الأحزاب جماهيرية أو شعبية.

وقد تكون المشادة العاصفة بين العقاد والنحاس باشا زعيم حزب الوفد، والتي انتهت بانسحاب العقاد من حزب الوفد في ١٩٣٥ بالغة الدلالة في فهم نفسية العقاد، فالروايتان اللتان سجلتا تلك المشادة، واحدة لطاهر الجبلاوي تلميذ العقاد وواحدة لمكرم عبيد خصم العقاد في المرحلة الثانية، تؤكدان أن العقاد قال عن نفسه بأنه «كاتب الشرق الأول»، وليس كاتب الشعب كما يصفه عبد الصبور.

حين قال النحاس للعقاد في الجلسة التي أرخت انسحاب العقاد من الحزب:

«أنا زعيم الأمة فما عساك أن تصنع يا عباس يا عقاد؟».

فأجاب العقاد:

«أنت زعيم الأمة لأن هؤلاء انتحبوك (وأشار إلى بضعة أشخاص من أعضاء الحزب) ولكني كاتب الشرق بالحق الإلهي»، كما جاء في رواية الجبلاوي. وهذا اللقب هو نفسه يرد في رواية مكرم عبيد عن الجلسة نفسها وإن اختلفت الصياغة.

والعقاد برغم انخراطه في هذا الحزب الشعبي قرابة عقدين لا يخفي احتقاره للشعب في مقالة له تعود إلى ١٩٢٤، وكان في ذروة نشاطه الحزبي، ويصف فيها الشعب بالبلادة والسماجة والجهالة. يتحدث عن الشعب دون أن يسميه، بل يختار له اسماً رمزياً هو الملك «ديموس» وكلمة «ديموس» في اليونانية تعني الشعب ومنها كلمة ديموقراطية التي تعني حكم الشعب.

إذن يهاجم العقاد الملك «ديموس»، أي الشعب في معرض حكم الشعب على الآداب والفنون ويصف الملك ديموس بأنه:

«مستبد قاهر، عتل أحمق، مأفون الرأي، بليد الطبع، قذر العينين والأظافر، قد يستحق أحياناً الصفع لكنه لا يجد الكف الغليظة التي تملأ خده العريض الطويل، فلذلك لا يصفعه أحد، أو هم يصفعونه بغير الكف التي تصلح له، فيصير الصفع إذاك مزاحاً رشيقاً وتربيتاً رقيقاً... ألا فليحي الملك ديموس، إذن لا فليسقط، لكنه لا يستطيع السقوط».

والعقاد لا ينطلق في الهجوم لمجرد الفانتازيا الأدبية بل من موقف واضح ظل يغذيه حتى آخر حياته وهو الدفاع عن الفردية، عن الفرد المتميز، وأوضح نظرته هذه في أكثر من مقال، وقد تكون سلسلة كتبه باسم «العبقريات» وكل كتاب منها لعبقري أحبه، وفيها النبي محمد والسيد المسيح، هي السلسلة الأبلغ تعبيراً عن نظرته إلى الفرد المتميز، ومن هذا المنطلق سوف يفتح معاركه الشهيرة المتأخرة مع الماركسيين، والإيجابي في هذا الموقف الذي يرفضه التقدميون كون العقاد يدافع عن حرية الرأي باستماتة انطلاقاً من إيمانه بأن الفرد لا يستطيع أن يحقق ذاته دون هذه الحرية. وهكذا كسبت الحركة التقدمية من هذا الصوت الحاد والعنيف في تلك الفترة كثيراً من الإيجابيات التي دفع العقاد مرة لها ثمناً باهظاً: السجن تسعة أشهر، في موقف هو أحد اثنين أتعرض لهما هنا بتوسيع لإبراز ما سوف يبقى من العقاد في أذهان الأجيال.

الرأس والدستور

عندما انتخب العقاد نائباً في مجلس النواب المصري مطلع الثلاثينيات في ذروة المد الوفدي استفاد من الحصانة التي كان يتمتع بها النائب لشن حملة على الأوساط الرجعية حين كانت تتهيأ لإعادة النظر في الدستور الذي انبثق من ثورة ١٩١٩ فيأتي دستور جديد يعيد للملك صلاحياته الاستبدادية، وكان لا بد لإنجاح ذلك من التآمر على حرية الصحافة.

وكان النحاس رئيس الوفد رئيس الوزارة يقدم استقالته إلى المجلس لأن الملك وقف دون تحقيق برنامجه، ورفض المجلس استقالة الوزارة وقبلها الملك فوراً، في تلك الجلسة صاح

العقاد صيحته الشهيرة: «ألا فليعلم الجميع أن هذا المجلس مستعد أن يسحق أكبر رأس في البلاد، في سبيل صيانة الدستور وحمايته». وعبارة «أكبر رأس في البلاد» تعني الملك. وبرغم أن رئيس المجلس طلب شطب عبارة العقاد من المحضر تخوفاً من انتقام الملك، وبرغم محاولة العقاد في مقالات لاحقة اتقاء تهمة «التعرض للذات الملكية» وكانت وحدها كفيلة برفع الحصانة عن النائب، فقد انتظر الملك الوقت المناسب للانتقام من العقاد. وهكذا بعد سلسلة مقالات من العقاد في إحدى الصحف أحيل هو وصاحب الصحيفة إلى المحاكمة بتهمة المس بالذات الملكية.

ومقالات العقاد لم تسم مرة الملك، بل كان تركيزها على الرجعية التي تحاول إلغاء دستور ١٩٢٣، وفيها يقول:

«فأما الدستور فأين هو، وأين معالمه وآثاره؟ أين حدوده وحرياته؟ كل ما بقي منه أن تغلق الصحف باسمه...».

ووجد النائب العام أن المقصود بكلمة «الرجعية» هي الملك، وهكذا حكم على العقاد بالسجن تسعة أشهر قضاها كاملة، وكان المنتظر أن يخرج من السجن أكثر ليناً، وحدث العكس وزادت حدة قلمه ولم يكن في الإمكان إعادته للسجن بتهمة مماثلة مذ اكتشف متهموه أن صدى المحاكمة عاد عليهم سلباً، وعرف العقاد كيف يستفيد من هذا الإحراج الذي جيّش له حزب الوفد كل طاقاته، فكانت النتيجة أن استفادت بقية المنابر الإعلامية من هذه الحريات النسبية.

ثم لم يتوقف العقاد عن مواقفه الباهرة دفاعاً عن الحريات.

قضية عبد الرازق

جاء كتاب علي عبد الرازق «الإسلام وأصول الحكم» في ١٩٢٥ ليضع حداً لمسألة الخلافة الإسلامية التي كان أتاتورك في تركيا قام بإلغائها في ١٩٢٤، فتشجع بعض ملوك العرب سعياً في التقاطها، لما يحمل اللقب من دعم للمركز السياسي، ويمتد به نفوذ الخليفة خارج حدود بلاده. وكان بين الطامعين في اللقب الملك فؤاد ملك مصر، وكتاب الشيخ عبد الرازق يقول:

«إن الخلافة ليست أصلاً من أصول الإسلام، وليس في القرآن ـ أو السنّة النبوية ما يشير إلى الإمامة والخلافة...».

وفي كتاب محمد عمارة لهذه القضية بعنوان «الإسلام وأصول الحكم دراسة ووثائق» وهو المرجع الوحيد اليوم لكتاب عبد الرازق الذي امتنع صاحبه عن السماح بإعادة نشره، نرى أن عبد الرازق تقصد أن يكون لكتابه هدف سياسي، حين يقول:

«إن حكومة أبي بكر والخلفاء الراشدين من بعد، كانت حكومة لا دينية».

ويعلق عمارة بقوله إن الشيخ عبد الرازق كان في استطاعته أن يتجنب كلمة لا دينية وأن يضع بدلاً منها كلمة مدنية، فيخف وقع القول في الأذهان ذات التربية الدينية، لأن كلمة «لا دينية» كانت تعني الإلحاد والزندقة آنذاك.

وكان من الطبيعي أن يقف العديد من رجال الدين ضد هذا الكتاب، وعلى رأسهم اللبناني المقيم في مصر الشيخ أحمد رضا صاحب مجلة «المنار»، وهكذا حوكم الكتاب دينياً محاكمة انتهت بإصدار القرار التالي في ١٢ آب/ أغسطس ١٩٢٥:

«حكمنا نحن شيخ الجامع الأزهر بإجماع أربعة وعشرين عالماً معنا، من هيئة كبار العلماء بإخراج الشيخ علي عبد الرازق أحد علماء الأزهر، والقاضي الشرعي لمحكمة المنصورة، ومؤلف كتاب «الإسلام وأصول الحكم» وإبعاده من زمرة العلماء».

ويتوافق على هذه الحملة رجال الدين ورجال السياسة بتحريض من الملك الذي اعتبر أن الكتاب ضده، وهو الساعي إلى لقب الخليفة، ويقول عبد الرازق في كتابه:

«لولا أن نرتكب شططاً في القول، لعرضنا على القارىء سلسلة الخلافة إلى وقتنا هذا ليرى على كل حلقة من حلقاتها طابع القهر والغلبة، وليتبين أن دلك الذي يسمى عرشاً لا يرتفع إلاّ على رؤوس البشر، ولا يستقر إلاّ فوق أعناقهم... وأن لا حياة له إلاّ بما يأخذ من حياة البشر، ولا قوة إلاّ بما يغتال من قوتهم، ولا عظمة له ولا كرامة إلاّ بما يسلب من عظمتهم وكرامتهم».

وفي مقال للشيخ محمد شاكر أحد كبار علماء الأزهر اتهام صريح للشيخ عبد الرازق بأنه «يحبذ أن تقوم في مصر جمهورية لا دينية، وأنه ثائر على الحكومة وخارج عن نظمها الثابتة».

وفي حكم هيئة كبار العلماء اتهام أخطر:

«إن عبد الرازق وقف موقف الطاعن على دليلهم الديني، والخارج على إجماعهم المتواتر على شكل حكومتهم الدينية، بل موقف المجيز للمسلمين إقامة حكومة بلشفية».

هذه الاتهامات الخطيرة لم تمنع العقاد عن الانتصار لصاحب الكتاب ضد خصومه ليس لموافقته على ما جاء في الكتاب، بل إيماناً بحرية الرأي التي كان العقاد صاحب أعلى الأصوات المدافعة عنها. ويعظم موقف العقاد هذا إذا عرفنا أن سعد زغلول زعيم الحزب الذي ينتسب إليه العقاد، كان له موقفه من الكتاب وكان واضحاً، نابعاً من قناعة ذاتية أو من مسايرة للعقلية الدينية السائدة، وكان العقاد، لعلاقته برئيس حزبه، لا بد أنه مطلع عليه.

يقول زغلول:

«ولا ريب بأن قرار هيئة كبار العلماء بإخراج الشيخ علي من زمرتهم قرار صحيح لا عيب فيه».

ثم يقول:

«قرأت الكثير للمستشرقين ولسواهم فما وجدت ممن طعن منهم في الإسلام حدة كهذه الحدة...».

وهكذا يكون العقاد في دفاعه عن عبد الرازق لا يواجه فقط الملك أو الوزارة أو رجال الدين، بل أيضاً زعيم الحزب الذي ينتمي إليه. وسوف تظل الصفحات التي كتبها العقاد في هذه المسألة نقطة مضيئة في تاريخه وتاريخ الكفاح من أجل الحريات في العالم العربي.

ومن دفاع العقاد هذه الأسطر:

إن الروح الاستبدادية قد سرت في هذه الوزارة إلى بعض جوانب الرأي العام، فنسينا ما يجب لحرية الفكر من الحرية وما ينبغي للباحثين من حقوق... إن الذين يجترئون على طلب محاكمة صاحب الكتاب ينسون أنهم هكذا يعملون على خنق الحرية، وتسليم الوزارة سلاحاً تشهره مي كل لحظة على رؤوس الكتّاب والباحثين... وليس يعنينا هنا إذا أخطأ الكاتب في التخريج أو أصاب وإنما الذي يعنينا أنه صاحب رأي يباح له أن يعلنه، كما يباح لغيره أن يرد عليه ويفنده، أما أن يحاكم أو يقسر على ترك رأيه لأنه خالف بعض ما قاله العلماء أو غير العلماء، فهذا ليس من روح الحرية التي تحمينا جميعاً، ويجب علينا أن نحميها جميعاً، وليس من روح الدين الذين يغارون عليه ويشنون الغارة باسمه... إن هذه الحملة لم تمنع أن يروج الكتاب بين العامة والخاصة، وأن يقبل على قراءته الذين حذروا من الاطلاع عليه. وإن في ذلك لعبرة في الرأي بالمصادرة والاستبداد ودرساً لمن يحاربون التفكير بغير البحث الحر والانتقاد المشروع... إننا لا نعرف صاحب «الإسلام وأصول الحكم» إذا رأيناه في الطريق، وليس هو من شيعتنا في السياسة أو غير السياسة، فنحن لا ندافع عن شخصه ولا عن مذهبه السياسي ولكننا نود أن يعلم الذين لا يعلمون أن قد مضى الزمن الذي يتصدى فيه جماعة من الناس، بأي صفة مں الصفات، لإكراه الأفكار على النزول عند رأيها واستمداد الحرية في البحث من فضلات ما تسخو به لأنصارها والمتمسحين فيها».

برنارد شو وطه حسين

وقد يكون من المفيد هنا استكمال هذه الصورة عن دفاع العقاد في سبيل الحرية بموقفين آخرين وإن لم يكونا كالموقفين السابقين لكنهما يؤكدان ما صار إليه العقاد من ضمان لحرية الرأي وهي له مثابة المحك لتقدم كل أمة.

أولهما دفاعه عن طه حسين لدى تقديمه للمحاكمة على كتابه «في الشعر الجاهلي» بعد

سنة من صدور كتاب علي عبد الرازق «الإسلام وأصول الحكم»، وكان طه حسين والعقاد في حالة خصام شخصي وسياسي، وكان حسين انتسب إلى حزب «الدستوريين الأحرار» المعارض لحزب «الوفد» الذي ينتسب إليه العقاد. والكتاب أثار استياء سعد زغلول زعيم الوفد فوقف منه كما إزاء كتاب عبد الرازق متهماً طه حسين بأنه «مجنون يهذي»، ومع ذلك وقف العقاد مدافعاً عن طه حسين في تلك المحاكمة الشهيرة.

أما الموقف الثاني فهو حول مسرحية «جان دارك» لبرنارد شو، ويروي العقاد قصة هذه المعركة في كتابه عن برنارد شو فيقول:

«تقرر في سنة من السنين الدراسية (١٩٢٧ ـ ١٩٢٨) تدريس رواية «جان دارك» لبرنارد شو في الجامعة المصرية. فأثار القرار اعتراضاً شديداً ممن سمعوا بالرواية ولم يطلعوا عليها لأن النبي عليه السلام يوصف فيها براعي الإبل.

ووصلت الحملة على الرواية إلى مجلس النواب، وتصدى أربعة من النواب لاستجواب الحكومة في هذه المسألة وكان كاتب هذه السطور عضواً في المجلس، فاشتركت في المناقشة لبيان الحقيقة وذكرت المجلس بموقف برنارد شو في قضية دنشواي (ودنشواي هي القرية التي ارتكب فيها بعض الضباط الإنكليز مجزرة وحشية ضد الفلاحين المصريين). وقلت إن العبارة المشار إليها في الرواية قد وردت على لسان شخص من شخوص الرواية لا على لسان المؤلف، ثم إن المؤلف وضع على لسان شخص آخر رده المفحم عليها، فقال هذا الشخص إن أتباع محمد عليه السلام أوفر أدباً من هذا في كلامهم عن السيد المسيح وأنهم يوقرون الحواريين ولا يقولون عن واحد منهم بأنه صياد سمك».

وبعد أن يشرح العقاد الرواية تفصيلاً يضيف:

«ونمي الخبر أثناء ذلك إلى برنارد شو فقال لمندوب صحيفة «نيوز كرونيكل» الذي قصد إليه لمحادثته في شأنه: «إن ما جاء في الرواية لم يكن رأيي أنا بل هو رأي الكنيسة في القرون الوسطى». وكان ناقلو الخبر قد أساؤوا شرحه فأفهموا برنارد شو أن الاعتراض على الرواية جاء من قبل الأساتذة والطلبة، فقال شو:

«إن الطلبة المصريين فاتهم على ما يظهر أن العبارة التي لم ترقهم لم تصدر عني بل عن «كوشون» الذي عاش في القرن الخامس عشر، وإنني أفهم أن تسيء هذه العبارة وأمثالها إلى جماعة الأميين، بيد أنني لا أدري كيف يأتي سوء الفهم إلى هيئة علمية كالجامعة المصرية».

ثم يختم برنارد شو الحديث بشطحة من شطحاته فيقول:

«إن الأساتذة يستحقون العزل العاجل جزاء لهم، وأما الطلبة فيستحقون الصفح والإغضاء».

وعزاء الأساتذة، الذين عناهم شو، أن العقوبة التي اختارها لهم أخف عقوباته لمن يتهمهم

بالجمود والتضييق على الحرية الفكرية، فهي رحمة وغفران منه حيث لا تقبل الرحمة ولا الغفران».

وهكذا نجد أن دفاع العقاد هنا أقوى من دفاع برنارد شو نفسه في مسألة الحريات وفي مواجهة الجهل والجمود.

الثائر الأدبي

وقد لا يجوز المرور بالمرحلة «التقدمية» التي ملأها العقاد بين ١٩١٩ و١٩٣٧ ولا نتناول موقفه الثوري في الشعر والأدب. فهو موقف مهتز وغير قوي، إلاّ أن تأثيره آنئذٍ اتخذ له في تاريخ الأدب العربي مكانه الثابت دائماً، حين كان الشعر الجيد يتمثل أبرز تمثيل في أحمد شوقي، والنثر الجيد يتمثل في المنفلوطي. فحمل العقاد على شوقي وشعره وعلى المنفلوطي ونثره، في الكتاب الذي وضعه مع المازني وعنوانه «الديوان» عنوان حركة نقدية متقدمة في العشرينيات عرف أصحابها بجماعة الديوان. وإذا قلبنا صفحات «الديوان» اليوم نجده في نقده ساذجاً لكنه كان قفزة كبيرة في مجال النقد التطبيقي من منظور متقدم. لقد أزاح هذا الكتاب الهالة التي كانت لشوقي عند متذوقي الشعر والشعراء الشبان وأظهرت كم أن شوقي تقليدي غير مبدع وأن ذروة إبداعه تقليد فطاحل الشعراء العرب في عصورهم الذهبية. وكذلك برهن هذا الكتاب أن نثر المنفلوطي ليس أيضاً سوى تقليد خالٍ من الإبداع وأنه في نثره كما شوقي في شعره يستعيدان الشعر والأدب لعصر ليس بعصرهما.

كان ذلك في ١٩٢١، قبل صدور كتاب «الغربال» النقدي لميخائيل نعيمة بسنوات. وإذا كان كتاب «الديوان» لا يطرح نهجاً نقدياً مهماً كما سيفعل كتاب «الغربال» فإنه سيظل محتفظاً بقيمته التاريخية. والفارق بينه وبين «الغربال»، أن «الديوان» مزق هالة الشعر والأدب السائدة، أما «الغربال» فقد بنى نظرة جديدة إلى الشعر والأدب هي التي سيلتقطها أنطون سعادة في كتابه «الصراع في الأدب السوري»، ويبلورها بقوة.

لكن أسوأ ما تبع الثورة العقاد على شوقي أنه أراد تحقيق الشعر البديل ففشل. وكانت في أجزاء «الديوان» العشرة قصائده التي منحه عليها طه حسين، بلفتة تواطؤية، لقب «أمير الشعراء» بعد وفاة شوقي، وهي مبايعة كان يهدف طه حسين بها إلى إلغاء مدرسة شوقي نهائياً. ولسوء الحظ لم يكن العقاد يملك الموهبة اللازمة لاستحقاق ذلك، وقصائده تمارين رديئة لمفهومه للشعر، ولم يقبضه أحد «أميراً للشعراء» وظل لقباً مطوياً حتى بويع به شاعرنا «الأخطل الصغير».

والعقاد يعترف أن الشاعر الذي استطاع أن يكون نقلة أولى حقيقية في هذا الاتجاه هو

خليل مطران، إلاّ أنه يعتبر أن خليل مطران كان مجبوراً على التجديد، والصعوبة لديه أن لا يكون يجدد، لأنه كشاعر مسيحي مفتوح على التراث الغربي، يسهل عليه ذلك حين الصعوبة هي التي تواجه الشعراء، المقيدين بموروثاتهم العربية الإسلامية.

وفي مجال الأدب يجب أن نشير إلى أن العقاد برع في ميدان المقالة قبل توفيق الحكيم، بهذا هو رائد حقيقي للمقالة في العربية بشكلها المعاصر ولا أحد قبله. واستفادها من تأثراته بالأدب الأنكلوسكسوني لا سيما في المقالة النقدية سواء الأدبية أم الفكرية أم السياسية، فصداقته لعبد الرحمن شكري الذي كان درس في إنكلترا أتاحت له باكراً التعرف إلى الأدب الأنكلوسكسوني وخاصة كتابات ماتيو أرنولد ووليم هازلت النقدية، عدا أنه تتلمذ على يعقوب صروف ومجلة «المقتطف»، ثم إن العقاد، من صفاته التي سيعرف بها فيما بعد نهمه للاطلاع وسوف تؤكد مؤلفاته العديدة موسوعيته.

بقي لنا أن نختم عن العقاد بالتساؤل حول السبب الذي جعل الكاتب التقدمي طوال عقدين يتحول إلى حصن للرجعية، ما بعد ١٩٣٧ ولن تغير معرفتنا للدافع، الكثير من صورة العقاد، عدا أن الدافع قد يكون متعدد الأسباب، منها كما يقول رجاء النقاش في كتاب «العقاد بين اليمين واليسار» اندلاع الحرب العالمية الثانية ووقوف العقاد إلى جانب الحلفاء في حربهم ضد النازية وضد الفاشية، فراح يهادن الانتداب الإنكليزي الذي هو عدوه الأول في السابق وهدف ثورته. أما أنا فأعتقد أن ذاتية العقاد المفرطة بل نرسيسيته دفعته منذ البداية لينتهز كل الظروف التي تساعده على إبراز نفسه كما يتضح جلياً في كتابه «أنا». وكان حزب الوفد، الأقوى في مصر فكان أن انخرط فيه لتحقيق بغيته أن يكون في قلب الساحة وفي قلب المعركة وعلى المنبر الأعلى، وهذا ما يفسر انقلابه على حزب الوفد عندما حاول النحاس باشا أن يلجمه في بعض مواقفه فانسحب من الحزب بل وقف ضده، حين كان العقاد منسجماً مع الرئيس السابق للحزب سعد زغلول، وكان زغلول يسمح للعقاد بأن يفعل ما يحلو له حتى ولو تعارض موقفه مع موقف الحزب. ثم قد أذهب بالقول إلى أن العقاد ربما كان منسجماً مع نفسه حين قرر أن يلتزم بالسلطة بعد أن التزم طويلاً بالمعارضة، ليتذوق السلطة كما تذوق المعارضة، ولينعم ببركات السلطات الرجعية التي كان يحاربها في الماضي لأنها تفيده كما أفادته المعارضة في السابق، فإلى التكريم المادي. والمعروف أن السلطة فرضت العديد من كتبه على المدارس وزاد دخله كما شهرته، سيما أنه بلغ السن التي يتعب فيها المرء عادة من المركب الخشن.

وسواء صحت استنتاجاتي هذه في تحوله أم لم تصح فإن الثابت أن العقاد في مرحلة انتقاله

من الموقف الثوري إلى الموقف المستكين لم يقدم الكثير على الصعيد الفكري أو الأدبي أو الإنساني على وفرة تآليفه. أما المرحلة الأولى من حياته حين انتصر للحريات وسيلة وحيدة للتقدم فهي التي بها اسمه سيظل مضيئاً في تاريخ الأدب العربي الحديث.

تقدمي حتى آخر الأنفاس

«ليس للحياة غاية سوى الحياة»

سلامة موسى

في ذروة المجتمع الإقطاعي في مصر حين كانت ترزح تحت وطأة الانتداب الإنكليزي في الثلاثينيات كتب سلامة موسى:

«التطور يسير بسرعة مذهلة. القوى الاشتراكية تنمو وتتعاظم وسيجرف بلادنا القانون الشامل: التطور. وعندما أبلغ المائة من عمري سأرى الاشتراكية تتحقق في بلدي، إن لم يكن قبل ذلك».

وقد عاش سلامة موسى حتى تحققت نبوءته، لكنه لو عاش أيضاً بضع سنوات (١٨٨٨ - ١٩٥٨) لكان شهد خلخلة هذا التحقق للنبوءة، وإن كان هو منذ البداية تخوف من ذلك، فقال بعد انتصار «ثورة يوليو» ١٩٥٢: «الآن يجب أن نؤيد الثورة ونعيش أهدافها وفلسفتها وندعو إلى محو القيود القديمة وأشكالها المختلفة، ثم نبني الاشتراكية على أصولها الصحيحة، دون أن نلجأ إلى الغش أو الخديعة فقد سبق لنا أن ضحكنا حين سمعنا مقاماً كبيراً - يقصد الملك - يقول إنه اشتراكي، ونرجو أن لا نضحك مرة أخرى».

ولقد مات سلامة موسى قبل أن يضحك مرة أخرى.

كان لسلامة أثره على جيل بأكمله، برغم كل الاضطهاد له في حياته، خاصة ممن كان يظنهم إلى جانبه، فقد رد عباس محمود العقاد على سلامة موسى العام ١٩٣٦، حين دعا إلى إصلاح ثوري للقرية المصرية التي تفتقد حتى المرحاض، بمقال عنوانه «سلامة موسى المراحيضي». وحين طالب بإلغاء نظام العمودية وجد من يتهمه بأنه «يكافح تقاليدنا العريقة». وحين دعا إلى تبني العلمانية وجد من يتهمه، هو القبطي، بأنه «يخرب على الإسلام». وحين كتب «في من ينفق ألفاً من الجنيهات في اليوم الواحد، ومن ينفق ثلاثة قروش فقط، وربما لا يجدها»، دخل السجن العام ١٩٤٦ مع مئات العناصر الوطنية، لكن هذا المفكر والمربي الكبير ظل مخلصاً لأفكاره التقدمية حتى آخر أنفاسه.

أنشأ عشرات الصحف والمجلات وكانت تغلق بالقوة. كما أنشأ أكثر من جمعية وتنظيم نهضوي تعرضت كلها للمنع، ونشر عشرات الكتب وأهمها: «نشوء فكرة الله» ١٩١٢، «الاشتراكية» ١٩١٢، «أحلام الفلاسفة» ١٩٢٦، «اليوم والغد» ١٩٢٧، «البلاغة العصرية واللغة العربية»، و«في الحياة والأدب» ١٩٣٠، «تربية سلامة موسى»، ١٩٤٧، «الأدب للشعب» و«كتاب الثورات» ١٩٥٤، «مقالات ممنوعة» ١٩٥٩، «انتصارات إنسان»، ١٩٦٠ وكثير غيرها.

ظهرت عنه كتب عديدة أهمها «سلامة موسى، المفكر والإنسان» لمحمود الشرقاوي، «سلامة موسى وأزمة الضمير العربي» لغالي شكري، و«سلامة موسى وإشكالية النهضة» لكمال عبد اللطيف، وهي التي نستعين بها في هذه الصورة العامة للمفكر إلى كتابه الأساسي «تربية سلامة موسى» الذي نشره في ١٩٤٧ طبعة أولى، وأعاد نشره في طبعة منقحة في السنة الأخيرة من حياته ١٩٥٨.

* * *

المفكر المصري سلامة هو الوارث المباشر للتنويريين اللبنانيين الذين اختاروا القاهرة والإسكندرية منبراً لهم في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وخاصة شبلي الشميل وفرح أنطون ويعقوب صروف. ويروي في كتابه «تربية سلامة موسى»، وهو الأكثر تلخيصاً لفكره وحياته، وصدر في طبعتين، الأولى العام ١٩٤٧، والثانية منقحة في عامه الأخير (١٩٥٨): «كانت بؤرة اهتمامات يعقوب صروف الذهنية في ذلك الوقت هي نظرية النشوء والارتقاء، لذلك لم يكن يخلو عدد من البحوث من هذه النظرية. وفي مجتمعنا المصري كثير من الكظوم التي ترهق الذهن بالقيود والسدود، وكان الإيمان بنظرية التطور نوعاً من التفريج والانتقام، ولذلك وجدتني في ذلك الوقت داعية متحمساً لهذه النظرية في البيت والمدرسة، وفي كل مكان آخر، وشعرت كأنني ممتاز بهذه النظرية، فبعثني هذا إلى التوسع فيها، وعرفت كذلك الدكتور شبلي الشميّل، وكان رجلاً كبير الذكاء عميق المعارف. إذ اعتمد على الحجة المنطقية أكثر مما اعتمد على البيّنة العلمية... ويجب مع هذا أن نذكر فضل الشميّل على العربية أنه نقل كتاب بوخنر في المادية العلمية، والحق أن هذه النظرية كانت رؤيا جديدة لشاب مثلي لم يكد يخرج من طور الصبا. كما كان الشميّل شخصية فذة لها قوة الإيحاء والتوجيه النفسي».

ويمكن القول إن سلامة موسى كان أول المصريين المتأثرين بالفكر اللبناني العلماني الثوري أو في الأقل الفكر العصري المتأثر بالثورة الفرنسية. فهو يصرخ منذ البداية أن تقدم مصر

رهن توجهها شطر أوروبا، وبدأ هو نفسه التطبيق فسافر إلى أوروبا وكان بعد في العشرين من عمره ليقضي بين لندن وباريس مدة ست سنوات. وأصدر كتباً عدة أولها كتابه عن السوبرمان، مذ أخذته فكرة القوة التي يجب أن يتمتع بها من يريد أن يكون حراً. وتلك نقطة ضعف طبيعية في مواطن مصري يعرف أن ضعفه يمنعه من اجتراح معجزة الحرية. وكتابه الثاني آنذاك عن «نشوء فكرة الله» حيث تبنى الفكرة القائلة بأن الله نتيجة فكر الإنسان وليس العكس، وتلك أيضاً ردة فعل طبيعية على كل الغيبيات الشرقية التي كان يراها سبباً في تخلف بلاده، أما كتابه الثالث في فترة الهجرة، فهو عن «الاشتراكية» أول كتاب بالعربية لهذه النظرية التي كان أشار إليها فرح أنطون وعرف بها على طريقته في مجلة «الجامعة» وفي بعض كتبه.

وما إن عاد سلامة موسى من لندن إلى القاهرة حتى أصدر أولى مجلاته: «المستقبل»، وهكذا بعد مرحلة الكتابة في مجلتي يعقوب صروف وفرح أنطون، صار هو يستكتب صروف وأنطون والشميل في مجلته التي أخذت بالدعوة للتطور والفكر العلمي والاشتراكية والوحدة القومية، لكن المجلة أثارت سلطات الاحتلال الإنكليزية فأغلقتها بعد ١٦ عدداً فقط.

تأثره وتأثيره

إذا كان سلامة موسى تتلمذ على الرواد اللبنانيين متأثراً بهم، فإنه كان الأقوى تأثيراً على الجيل المصري الذي تتلمذ على يديه، بدءاً بالكاتب نجيب محفوظ تلميذه المباشر والذي سيصوره في شخصية «عدلي كريم» في الجزء الثالث من ثلاثيته «السكرية»، وسوف نترك الكلام في هذا الفصل الذي خصصه «لعدلي كريم» ـ أو سلامة موسى ـ ليدافع عن نفسه، عبر حوار «اخترعه» بين شخصية «أحمد شوكت» وشخصية «عدلي كريم»، وإذ أورد هنا ملخص كلمات «عدلي» في هذا الحوار فلأنه مجمل الأفكار التي بقيت عالقة في أذهان الطليعة من الجيل الذي عاصر انتشار أفكار سلامة موسى، ومنه نجيب محفوظ. ومَنْ أقدر من الفنان على تلخيص هذه التأثرات؟ فيقول سلامة موسى على لسان «عدلي كريم» بكلمات نجيب محفوظ:

«ـ نريد مرحلة جديدة من التطور، نريد مدرسة اجتماعية، لأن الاستقلال ليس بالغاية الأخيرة. ولكنه الوسيلة لنيل حقوق الشعب الدستورية والاقتصادية والإنسانية.

«ـ إن الرجعية داء مستوطن في الشرق مثل الكوليرا والتيفوئيد يجب استئصاله.

«ـ إن جماعة مجلة «الإنسان الجديد» تؤمن بهذا كل الإيمان... لذلك فالمجلة هدف

الرجعيين من كافة النحل. إنهم يرمونني بإفساد الشباب كما اتهموا سقراط من قبل.
«ـ الأدب وسيلة من وسائل التحرير الكبرى، لكنه قد يكون وسيلة للرجعية، فاعرف سبيلك ومهما يكن من أمر ـ ولا تدهش أن يصارحك بهذا الأمر رجل معدود من الأدباء ـ فالعلم أساس الحياة الحديثة. ينبغي أن ندرس العلوم وأن نتشجع بالعقلية العلمية. والجاهل بالعلم ليس من سكان القرن العشرين ولو كان عبقرياً. وعلى الأدباء أن ينالوا حظهم منه، لم يبق العلم وقفاً على العلماء. أجل لهؤلاء التضلع والتعمق والبحث والكشف. ولكن على كل مثقف أن يضيء نفسه بنوره بأسلوبه، ينبغي أن يحل العلم محل الكهانة والدين في العالم القديم.
«ـ أجل، على كل منا أن يقوم بواجبه ولو وجد نفسه وحيداً في الميدان».
هذه خلاصة فكر «عدلي كريم» في رواية نجيب محفوظ. ونرى أن تأثير موسى في بعض الجيل اللاحق له من الكتاب والمثقفين أقوى بكثير من تأثيره في الجيل المجايل له، على أن طه حسين وصف موسى بأنه «يخوض غمار الأفكار الصعبة ولا يقتنع باليسير الهين». كما اعترف له خصمه عباس محمود العقاد بأنه «كان رائداً متقدماً».

محاربة سلامة موسى

وأسيء فيما بعد إلى صورة هذا المربي والمفكر لدى الأجيال الجديدة فاستبعد ذكره من التواريخ التي تعالج حقبة النهضة المصرية والعربية، بسبب التيار الرجعي الذي راح يركز على كتابات سلامة موسى في بواكيره الفكرية والأدبية والسياسية أو على جوانب من فكره اللاحق تبدو مستغربة حين تقتطع من سياقها، وسوف نفصل الإشارة إلى هاتين الإساءتين.

في البواكير الأولى نرى موسى الشاب يدعو إلى التتلمذ على الغرب، ولم يكن ليشذ عن التطلع العام الذي يحسه كل متعلم أو مثقف شاءت الظروف أن يقارن بين العالمين، بدءاً من الشيخ رفاعة الطهطاوي أيام محمد علي الكبير، وصولاً إلى طه حسين وتوفيق الحكيم، هذا إذا حصرنا الأمر في المصريين. وكان ذاك التطلع إلى الغرب لاكتساب مفاتيح المعرفة العصرية، وليس لمجرد التقليد، لكن جعل للرجعية حججها كونه تطلعاً ارتبط بالإلحاد والعلمانية. وأعتقد أن هذا التطلع ليس سببه الحقد على التراث الديني الإسلامي، كما فسره بعض سيئي النية من خصوم سلامة موسى لكونه ينتمي إلى الطائفة القبطية، بل سببه أن سلامة موسى رأى في العلمانية أفقاً للخروج من التخبط في الغيبيات الدينية التي تمنع الشرقي عامة والعربي أو المصري خاصة من التقدم في زمنه والوقوف وقفة الند للند

مع باقي القوميات المتطورة. كما شدد على مصريته بل راح يذكر بتاريخها الأبعد، أي التاريخ السابق للإسلام للهدف نفسه، كحل يساعد على الخروج من عصبية الدين (وهنا الدين الإسلامي بكونه الأكثرية) إلى عصبية الوطنية المصرية، بالتذكير بأمجاد تعود إلى سبعة آلاف سنة إلى مولد الحضارة الإنسانية، تفسير هو الأقرب إلى المنطق انسجاماً مع فكر سلامة موسى نفسه، الذي لا يمكن أن يكون فكراً دينياً (مسيحياً ضد إسلامي) ما دام فكراً ملحداً.

ثم إنه، حين كان طه حسين وصحبه يؤكدون على الفرعونية كلبنة أساسية في العمارة المصرية المتميزة كان هو سلامة موسى يعلن محاربة هذه الظاهرة التي تفشت ذات يوم في المجتمع المصري، فراح يصفها وكأنها تمجيد الأموات على حساب بؤس الأحياء (أي الشعب المصري).

لكن يبدو سلامة موسى مظلوماً أكثر في الصورة التي يرسمها له الرجعيون عندما نعرف أن دعوته إلى أن نيمم شطر أوروبا رافقتها فيما بعد تحذيراته الكثيرة من النقل المباشر للحضارة الأوروبية بكل سيئاتها، ونضاله ضد الإنكليز كان واضحاً جداً منذ تأسيسه لجمعية «المصري للمصري» في ١٩٣٢، ويمكن فهم هدفها باختصار من القسم الذي على العضو المنتسب أداؤه:

«أقسم بربي ووطني وشرفي ألا أعامل شخصاً أجنبياً ولا أستعمل شيئاً أجنبياً إلاّ بعد الثقة التامة من عدم وجود الشخص أو الشيء المصري الذي يغني عن الأجنبي مع اهتدائي في تطبيق هذا القسم بوحي ضميري».

أما النداء الذي وجهه سلامة موسى إلى الشباب المصري بصفته رئيساً للجمعية فيتضمن:

«أيها الشباب المصريون كفوا عن معاملة الأجانب. لا يشتر أحدكم شيئاً إلاّ من صانع أو تاجر مصري، لأنه بهذا وحده يمكننا أن نحقق استقلالنا ونجعل مصر ملكاً للمصريين».

وفي هذا إنما يستوحي تجربة غاندي في كفاحه السلمي ضد الانتداب الإنكليزي.

واتهام آخر ركز خصومه عليه هو دعوته في كتابه «البلاغة العربية واللغة العصرية» إلى تبني دعوة عبد العزيز فهمي لاستخدام الحروف اللاتينية في لغتنا كما فعل الأتراك، لكن بنظرة حسنة النية إلى هذا المفكر المصري نفهم بوضوح هذا الموقف الذي تلقفته الرجعية المصرية آنذاك كهدية ضد الذي أثبت أنه «غير عربي».

أنا أقول إن سلامة موسى إذا شطح بعيداً في هذا الاتجاه فهي محاولة منه للفصل بين اللغة والدين، أو بين الدين الذي يتمثل في اللغة وبين اللغة كمصطلح للتفاهم يتطور بتطور

المجتمع. فشاء بذلك أن يستمد من تجربة أتاتورك ما لها من رمز في القطع بين مجتمع إسلامي ومجتمع عصري، وهذا لم يكن يعني سلامة موسى التبعية الأجنبية بقدر ما كان يعني الاستقلالية عن تراثية جعلت من العربية لغة دينية تاريخية، حين العربي يجب أن يتحرر من هذه اللغة كتعبير عن تحرره من كل ما يثقل تقدمه من أحمال التراث في ألف سنة هي عصر الانحطاط العربي.

وكان سلامة موسى وقبله عبد العزيز فهمي يهتديان في ذلك بخطوة أتاتورك الجريئة نحو العصرية على حساب كل تراثي ومنه الخلافة الإسلامية التي ألغاها أتاتورك لأنه ظن هذا القطع سوف يفيده في الحركة والتطور والتقدم.

لكن للحق هذه الشطحة اللغوية لم تكن جدية لدى سلامة موسى، فلم تكن في سياق معالجته لأزمة اللغة العربية إلاّ ضئيلة، حين هو يركز في كتابه «البلاغة العصرية واللغة العربية» على أمور مهمة وأهمها تبسيط اللغة، أي جعلها أقرب إلى لغة الحياة بحيث لا يستعمل من اللغة الكلاسيكية سوى ما يفي بالغرض المباشر. وهذا الموقف، ينسجم مع دعوته إلى تطابق الفكر مع الحياة، ظاناً أنه كلما أبعد المصري عن لغة التاريخ جعله أقرب إلى روح العصر، ولم يكن يشذ كثيراً عن تيار عريض ينتشر في أرجاء العالم العربي وفي المهجر.

يقول سلامة موسى في هذا الصدد:

«إن اللغة هي التي تؤدي معنى معيناً ولا تتجاوزه إلى هوامش المعنى... والواقع أنه ليس للحياة غاية سوى الحياة. وكل ما عدا الحياة إنما هو وسائل للحياة، فاللغة والفن والبلاغة إنما هي جميعها في خدمة الحياة التي لها الاحترام الأول والمكانة المفضلة... وتجاه هذا الهدف يجب أن ننزع عن كل الوسائل قداستها. عندئذٍ يصير فن البلاغة فناً تجريبياً مثل جميع الفنون، يتغير كما تغيرت، فليس من شك في أن كل فنوننا تغيرت ما عدا البلاغة...».

ثم يقول، في موضع آخر من الكتاب:

«اللغة، في تفاعل لا ينقطع مع المجتمع الذي ينطق أفراده بها، والقيم اللغوية في تغير دائم لهذا السبب، والمحاولة لوقف هذا التغيير هي تعطيل للتطور الذهني للأمة...».

كفاح سلامة موسى

منذ أن عاد سلامة موسى إلى القاهرة من غياب ست سنوات في أوروبا مارس حقه في النداء إلى التغيير الاجتماعي والسياسي. فبعد إغلاق مجلته الأولى «المستقبل»، (ولنلاحظ اختياره اسمها)، شارك في تأسيس الحزب الاشتراكي ١٩٢٠ عقب ثورة ١٩١٩ التي

رافقت اليقظة القومية المصرية، وكان اشتراكه هذا اعترافاً منه بأهمية مرافقة العمل للنظرية وأهمية توحيد نهضة القوة البورجوازية الوليدة بنهضة القوة العمالية.

ولكن الاضطهاد الرسمي لهذا التنظيم حتى حله، جعل سلامة موسى يدرك أن الوقت لم يحن بعد لانقلاب جذري في مسألة الصراع الطبقي، ومن هنا اكتفاؤه بالصراع الفكري لتهيئة الأرضية الملائمة. فشغل رئاسة تحرير «الهلال» لفترة ست سنوات. فيكتشف سلامة موسى الماركسية، وكان اكتشف المبادىء الاشتراكية العامة، فيكتب بحثه المهم في «الهلال» بعنوان «التفسير الاقتصادي للتاريخ»، وكان ما ساعده كثيراً إلحاحاً على فكرته في وجوب التخلص من الفكر الغيبي كمقدمة ضرورية للتقدم في هذا العصر. فكان هنا يتذكر جيداً المظاهرات التي عمت شوارع باريس عندما وطئتها قدماه للمرة الأولى في مطلع القرن، واللافتات التي يحملها الباريسيون «لا رب، ولا سيد». ولم تكن مقالات موسى وحيدة في بابها، فهي كما قلنا ترافق دعوة للتقدم ساهم فيها على كل صعيد عديد من المثقفين المصريين وعلى رأسهم طه حسين في النقد العقلاني. وموسى لم يكن همه الأدب بقدر ما هو الاجتماع والسياسة والعلم، اتصالاً برسالة اللبنانيين الرواد الثلاثة: الشميل وصروف وأنطون، فأسس موسى في ١٩٣٠ مع زملاء له «المجمع المصري للثقافة العلمية» لاستكمال ما بدأه على الصعيد الإعلامي في مجلة «المجلة الجديدة» التي كان باشرها في ١٩٢٩. وكان تركيز المجمع والمجلة على تفتيح الآفاق العلمية في الثقافة المصرية آنذاك. وسرعان ما أغلق إسماعيل صدقي «المجمع العلمي» في إبان حملته على التوجهات الجديدة التقدمية في مصر، ثم أسس موسى في المقابل جمعية «المصري للمصري»، كما أشرنا، وهدفها، التوعية السياسية للمواطن المصري وإقناعه بأهمية الكفاح السلمي ضد الانتداب الإنكليزي بمقاطعة بضائعه كما فعل غاندي في الهند. ولخص نشاطه هذا فيما بعد في كتابه «جيوبنا وجيوب الأجانب» في ١٩٣٣ محاولاً التشجيع على الصناعة المحلية كقاعدة للنهضة الوطنية من جهة وللاستقلال من جهة، لأنه كان يظن بقاء الاقتصاد المصري زراعياً لا يساعد على التقدم، فالزراعة تعتمد الاستسلام للتقاليد الموروثة، أو كما سيقول سوكارنو بعد ذلك في هذا الخصوص عن بلاده أن المزارع يعتمد على المطر، والمطر يعتمد رضى العناية الإلهية، حين العامل يعتمد على أمور محسوسة أكثر مرتبطة بإرادته ووعيه.

وموسى ترك العمل السياسي المباشر مكتفياً بالتوعية النظرية، إلاّ أنه لم يسلم من الاضطهاد فسجن بتهم متعددة العام ١٩٢٤ والعام ١٩٤٦ والعام ١٩٤٧، منها تهمة الشيوعية

ومنها الدعوة إلى الجمهورية، كما ألصقت به ذات مرة تهمة إلقاء قنبلة على إحدى دور السينما.

شيوعية موسى

وسوء الفهم الكبير الذي جعل لموسى سمعة مناضل شيوعي كان وراء الحملة عليه من كل جهة. حين هو لم يكن قط شيوعياً، وإن كان يتبنى التوجه الذي يقود إلى الاشتراكية. ومنذ البداية، أي منذ ١٩١٢ كانت مبادئه تقتصر على ثلاث نقاط أولاها اعتبار الاستعمار ما هو إلاّ نتيجة النظام المصري وأن الطريق إلى الاشتراكية في مصر يجب أن يكون تربية الجمهور على الحكم النيابي الديموقراطي. وعندما نشر كتابه التعريفي بالاشتراكية رافقه قوله: «لست طامعاً أن نعد هذه الرسالة دعوة للجمهور إلى الاشتراكية، ولا أن تكون سبباً في تأليف حزب أو جمعية، لكنني أطرحها أمام الجمهور القارىء عسى أن تكون خميرة تختمر بها الأفكار إلى حين تسود البلاد الاشتراكية». أي منذ البداية كان يعلم كم هي صعوبة تطبيق النظام الاشتراكي في بلاده. وحين قرر أن يكون عضواً في تنظيم سياسي ابتعد، بعد حل هذا التنظيم، عن كل محاولة شبيهة، مؤمناً بأن العمل الفكري هو المطلوب أولاً.

ثم إن الشيوعيين، برغم النزعة الاشتراكية التي تميز بها موسى، لم يعتبروه حليفاً لهم في أي حال. ربما «للتخبيص» النظري الذي كان يقع فيه سلامة موسى، إذ كان متضامناً في معنى ما مع كل الأفكار التقدمية وكان يخلط بينها، مع الداروينية ومع الماركسية ومع الفرويدية في آن، ومع القومية المصرية ومع الفكرة العالمية والكونية في آن.

والأكيد في وسط كل ذلك أنه كان مع كل المحاولات التقدمية لإنهاض أمته المصرية من تخلفها، وقد انتقده اليمين مثلما انتقده اليسار. وإذا وجب أن يصنف في هذا الإطار فهو من أتباع الاشتراكية الفابية التي نادى بها برنارد شو وويلز في إنكلترا، ثم حاول تطعيمها ببعض الأفكار الماركسية من جهة، والإصلاحية المحلية من جهة، أي كان حاول أن يصلح بقدر ما أمكنه ذلك دون الاصطدام المباشر بالرجعية المصرية مما يمنعه من مواصلة دعوته الإصلاحية. وكان يرى أن لديه نقطة ضعف في هذا المجال فهو قبطي، وليس مسلماً، ولذا يسهل على خصومه، اتهامه بالشعوبية وبالتخريب على التراث وعلى الدين الإسلامي، ويعترف في الطبعة الثانية من كتاب «تربية سلامة موسى» أنه لم يذكر اسم كارل ماركس في قائمة الذين تأثر بهم في كتابه «هؤلاء علموني» خوفاً من الأزهر.

موسى والأدب

أشرنا إلى أن سلامة موسى كان يعتقد أن الأدب نتاج الحضارات الزراعية وأن العلم نتاج الحضارات الصناعية، وتطرف في فكرته هذه، لأنه كان يدعو إلى انتقال مصر من مجتمع زراعي متخلف إلى مجتمع صناعي متطور. وتطبيقاً يعتقد أن الزراعة تربط الأمة في رقعة محدودة، حين الصناعة تربطها بالعالم وتالياً تربط الإنسان بالوجدان العالمي، ثم يقول بالحرف في كتابه «تربية سلامة موسى»، إن غاية الثقافة «أن تزيد الحياة وجداناً بأن نجعل مشكلات العالم هي مشكلاتنا الشخصية... والأدب هو إحدى الوسائل لزيادة هذا الوجدان. وعندي أن المثقف بهذا يرتفع وجدانه الشخصي إلى الوجدان العالمي...». ثم يخلص إلى القول: «إن الأدب للأدب هو الأدب الخواء». وكان في هذا يعارض تياراً منتشراً في الأوساط الثقافية المعاصرة له، أي تيار الأدب، أو «الفن للفن».

ومع ذلك، أثناء النكسة الأولى السياسية التي تعرض لها، نشر كتاباً اسمه «الأدب الإنكليزي الحديث» ١٩٣٢، وهو الأول من نوعه آنذاك، ولم يكن موسى يهدف إلى تعريف القارىء العربي بالأدب الإنكليزي الحديث وحسب، بل كان يهدف إلى إطلاع القارىء العربي عامة والمصري خاصة على صورة عن الأدب غير التي يعرفها، ومنهج للأدب هو غير الذي يعرفه، ظناً أنه يفتح أمام المصري تصوراً جديداً لعلاقة الأدب بالحياة. وتجاهل المصريون هذا الكتاب، إلاّ أنه انتشر في الأوساط الثقافية وكان له تأثيره المهم وإن محدوداً، لأن سلامة موسى كان يريد، كما معاصره أنطون سعادة في لبنان، وكما أصحاب الحركة المهجرية في الأميركيتين، وعلى رأسهم نعيمة، أن يجعل الأدب ملتصقاً بالحياة الاجتماعية. فيقول موسى: «إن الأديب العربي التقليدي يعنى بأسلوب الجاحظ فيحتذيه ولا يعنى بأسلوب الفلاح المصري في العيش فينقده ويطالب بإصلاحه...». فهو في تلك الآونة ثورة في ميدان الأدب العربي، خاصة حين يقول: «إننا يجب أن ندرس الآداب العربية القديمة، لكن لا لنقتدي بها في أهدافها وأساليبها، إنما لنعرف تاريخنا الثقافي».

ثم يوضح منهجه في كتابين لاحقين: أخصهما «الأدب للشعب» ١٩٥٤ الذي يمكن اختصاره بأن الأدب في عرف سلامة موسى هو «التعبير عن الضمير الإنساني»، ولا يمكن عزل الأدب عن حياة الأديب بل يقول: «إن أعظم مؤلفات الأديب هي حياته». ويقول في موضع آخر من الكتاب: «الفنان الإنسان هو الذي لن يطالبنا في بلادنا العربية بأن نجعل مراسينا الاجتماعية وفق التقاليد في الألف سنة الماضية وإنما وفق ما تستعد له من نظم الألف سنة القادمة... إن الأديب هو الآن ليس مهرجاً بل هو معلم ومرشد، هو نبي له رسالة».

موسى والمستقبل

والحق أننا لا يمكن الحديث عن أي فكرة سجلها موسى دون وضعها في إطار مستقبلي، من هنا إلحاحه على صورة «الأديب ـ النبي». وما اعتمد موسى التنبؤ من منطلق الخيال بل من منطلق الحقائق الواقعية والعلمية. إنما يبني على هذه الحقائق آفاق تصوره في كل الميادين، سواء منها الاقتصادي أم الاجتماعي أم السياسي. وإذا كنا عرفنا تصوراته المستقبلية السياسية، فمن المجدي لاستكمال الصورة إيراد ملامح تصوره الكوني لإنسان المستقبل خاصة في مجال الدين.

ففي رؤياه الأولى التي كتبها في ١٩٢٦ يتخيل موسى ديانة الإنسان الآتي أنها ستمارس في معبد كبير يضم رسوماً تمثل تدرج الحياة من الكائن الحي الأول إلى الإنسان، وإلى جانب هذه الرسوم نقشت عبارات لبعض الفلاسفة الذين تنبأوا بما سيكون عليه الجنس البشري. وعلى أحد الجدران تمثل الرسوم الصناعة من العصر الحجري إلى المستقبل، وعلى جدار آخر لوحة كبيرة لكوكب الأرض يقف عليها إنسان يتأمل الفضاء الهائل، ويقول سلامة إن الإنسان يتوجه إلى هذا المعبد «ليتبين قصده في الحياة»، وليتصل بالكون عن قرب، بغية العثور على معنى الوجود ودلالة التاريخ.

وهذا التصور من سلامة موسى منذ العشرينيات لم ينفك يطوره في كل الاتجاهات ويعمقه حتى سنواته الأخيرة في الخمسينيات.

ولئن دل فعلى تلك النظرة المادية التي كانت ملجأه هرباً من كل الغيبيات والروحانيات التي اعتبرها منذ البداية عائقاً دون تطور الشرقيين والعرب خاصة.

رئيف خوري

الديموقراطية المستحيلة و«الفتى العربي»

«جميع ولاة الدول يشتركون في خاصية واحدة، إنهم لا يحتملون من الحرية، إذا قدروا، إلاّ ما يوافقهم».

رئيف خوري

أحداث اليوم تجري تحت شعار انتصار الديموقراطية التي إذا سللتها من تراث رئيف خوري لا يبقى منه شيء، فالديموقراطية التي كان يؤمن بها خوري لم تتحقق في الأنظمة الاشتراكية لأن التطبيق الاشتراكي ابتلعها مع ما ابتلع من شعارات هدهدت أحلام الأجيال السابقة، وهي لا تتحقق اليوم، برغم الادعاء بانتصارها، لأن الليبرالية الجديدة ابتلعت جوهرها ولم تترك غير القشرة.

ومع ذلك ثمة حنين لا يموت إلى جوهرها الذي لم يكن سوى مرة في التاريخ، ربما لأن المسعى ولو المستحيل، إلى تحقيقها يظل مطمحاً لا يموت.

وفي إطار ذلك المسعى يأخذ تراث رئيف خوري حجمه الكبير مرتبطاً بكل مراحل «النهضة العربية»، كل أحلامها الخائبة، وعثرات نضال أبنائها، اللبنانيين خاصة، وجيل رئيف خوري، تحديداً، آخر جيل ربط الأدب بالمسؤولية، وكان العنوان الأخير لمجموعة المقالات التي صدرت له بعد وفاته «الأدب المسؤول» خير تعبير.

عندما نشر رئيف خوري كتابه السياسي الأول العام ١٩٣٦ في دمشق اختار لنفسه اسماً مستعاراً هو «الفتى العربي».

كانت الحماسة للعروبة آنذاك شغف المفكرين النهضويين المسيحيين أكثر مما هي شغف المفكرين النهضويين المسلمين ربما لأن فك الارتباط التاريخي سياسياً، في أعقاب الحرب العالمية الأولى، بين الجسم العربي والجسم الإسلامي المتمثل في الخلافة العثمانية، جعل المسيحيين العرب يرون طروحات النهضويين اللبنانيين في القرن التاسع عشر المتأثرين

بشعارات الثورة الفرنسية الكبرى، تتحقق عملياً. لذلك كان المسيحي العربي يفتخر بعروبته أكثر مما يفتخر بها المسلم العربي، بل إن بعض المخضرمين الذين عاشوا فترة ما قبل فك الارتباط وما بعده، ذهبوا أبعد من ذلك مثل جبران خليل جبران الذي يحلم قبل الجميع بأمبراطورية عربية. وكان يتبجح في رسائله إلى ماري هاسكل ذلك الوقت بأن العرب يطلبونه هو بالذات ليكون ملكاً عليهم، حين الشريف حسين الموعود فعلاً بالمملكة، من الحلفاء الذين وقف إلى جانبهم في الحرب العالمية الأولى انتظاراً لهذه المكافأة، كان يحزم حقائبه في طريقه إلى المنفى، تاركاً أولاده يتقاسمون بعض الحصص من خريطة المملكة العربية في إشراف السيدين الأروبيين سايكس وبيكو.

ومع ذلك ظلت الحمية نحو العروبة، برغم الواقع الجديد، قاسماً مشتركاً بين كل النهضويين العرب، مسيحيين ومسلمين، وظلت على تأججها لأن مرحلة القوميات كانت لا تزال معززة عالمياً وأيضاً لأن شعارات التحرر كانت مترسخة في النهوضيين العرب المتأثرين بشعارات الثورة الفرنسية الكبرى وورارثتها ثورة أكتوبر، لأن الكيانات العربية الوليدة كلها كانت محكومة بسلطات الانتداب الأجنبي، فارتبط التحرر القومي العربي بشعارات التحرر الأممي.

ولذلك نقرأ في الكتاب السياسي الأول لرئيف خوري كلماته عن الانتفاضة الفلسطينية الأولى العام ١٩٣٦ وشارك هو نفسه فيها لوجوده هناك. وهو يحمل إلى العنوان الرئيسي «جهاد فلسطين»، عنواناً فرعياً «كفاح العرب في سبيل الحرية والاستقلال».

كانت المسألة الفلسطينية مذاك تشجع على هذا المفهوم العروبي الجامع حيث الحرب على الجبهتين: جبهة الانتداب الإنكليزي وجبهة الاستيطان الصهيوني.

واختصاراً كان النهضويون العرب يتابعون مشروع النهضة العربية الذي تمّ الشوط الأول منه بالتحرر من العثمانيين.

بل إن العروبيين ما بعد التحرر من الانتداب العثماني كانوا أكثر حماسة خاصة بين المسيحيين العرب والأخص بين المسيحيين اللبنانيين الذين قام المشروع العربي في القرن التاسع عشر على أكتافهم.

ولم يكن رئيف خوري خارج هذا المفهوم بل كان الأكثر تعزيزاً له.

فهو ابن منطقة لبنانية أكثر تحسّساً بالرياح التحررية منذ العاميات الأولى في أنطلياس وجوارها. كما أن جو الجامعة الأميركية في بيروت حيث تخرج خوري كان ملائماً أيضاً لوجود أستاذ التاريخ الأميركي الذي كان مناصراً للحركات الاشتراكية. عدا أن فلسطين،

التي انتقل إليها خوري بعد ذلك، كانت تضم النخبة الأسبق في المشرق العربي تأثراً بالمفاهيم الاشتراكية، بعد مصر طبعاً، حيث كان للمفكرين اللبنانيين الاشتراكيين أثرهم الواضح في تصدير الأفكار الثورية: فرح أنطون، شبلي الشميل، رفيق جبور وأنطون مارون، ثم خلفاؤهم.

وكان التنقل بين الكيانات العربية الوليدة في تلك المرحلة، برغم التقسيم، يكاد يكون هو نفسه في زمن الخلافة العثمانية عندما كان الرعايا العرب موحدي الهوى.

الفتى العربي

ها هو إذن «الفتى العربي» رئيف خوري، المولود في الجبل اللبناني، يتعلم في بيروت، ثم يعمل مدرساً في طرطوس، ثم ينتقل للتعليم في مدرسة المطران غوبات في القدس، فيشارك في الانتفاضة الأولى للفلسطينيين، ثم يعود إلى دمشق ليطبع كتابه الأول، وإلى بيروت ليطبع كتابه الثاني.

ولم يكن غريباً أن هذين الكتابين اللذين افتتحا حياته الفكرية والأدبية وصدرا في العام نفسه العام ١٩٣٦ كان أحدهما عن التحرر الوطني «جهاد فلسطين» والآخر عن التحرر الإنساني «ثورة بيدبا». لكن سرعان ما تخلى رئيف خوري عن رومانسية الاسم المستعار «الفتى العربي» لتوغله في المفهوم الاشتراكي، برغم أن هذا اللقب ظل مغرياً لكثيرين حتى بعد مرحلة استقلال البلدان العربية، فكان كميل شمعون في الخمسينيات يفتخر باللقب الذي أطلق عليه «فتى العروبة الأغر» لولا أن الشيخ عبد العلايلي، بعد صدمته بالتحول السياسي لحليفه السابق، استبدل بهذا اللقب آخر هو «فتى العروبة الغر»، أي الجاهل.

وإذا كميل شمعون تنكر كلياً لنضاله العروبي، فإن رئيف خوري انتقل به إلى أفقه الإنساني الأوسع.

حقوق الإنسان

في العام التالي مباشرة لصدور باكورتيه، نشر رئيف خوري كتاباً بعنوان «حقوق الإنسان»، حيث شرح بتوسع للبيان الشهير الذي صدر عن الجمعية الوطنية أثناء الثورة الفرنسية الكبرى، وكان عنوان الانتقال بالتاريخ من عصر إلى عصر، وهو «بيان حقوق الإنسان» العام ١٧٨٩ الذي سوف تتوارثه الأجيال الثورية، وسوف تتبناه أخيراً الأمم المتحدة بعنوان «شرعة حقوق الإنسان».

والحق أن تأثر رئيف خوري بتراث الثورة الفرنسية، إسوة بغالبية النهضويين العرب، كان

تأثراً راسخاً، خاصة أن «ثورة أكتوبر» التي تحمس لها كثيراً تعتبر نفسها بنت تلك الثورة. وإذا كان كتاب «حقوق الإنسان» بحثاً نظرياً في شعارات الثورة الفرنسية فسوف يعقبه بحث تطبيقي في أثر هذه الثورة على الفكر العربي الحديث، وعنوانه «الفكر العربي الحديث وأثر الثورة الفرنسية في توجيهه» أهم كتبه في تلك المرحلة.

وقد يكون هو الكتاب العربي الوحيد حتى الآن نقرأ فيه إشارات يمر عليها الآخرون دونما اهتمام، مثل المشادة بين روبسبيار ودانتون حول المستعمرات، بعد إعلان تحرير العبيد. وبينما كان دانتون يطالب بأن تحتفظ فرنسا بالمستعمرات، أو في الأقل تناور وتساوم الأعداء في شأنها، كان روبسبيار قاطعاً، فالثورة ليست فرنسية إنها للعالم كله، وينحاز خوري إلى روبسبيار.

الوطنية الإنسانية

إن حساسية خوري للحق الإنساني خارج المفهوم القومي أو الوطني كانت حساسية قوية. ولذلك كان التشديد على مفهوم الوطنية أو القومية لدى رئيف خوري يخرج عن دقة النظرة إلى هذا المفكر الإنساني. فإن الهم الإنساني لدى رئيف خوري قبل الهم الوطني القومي.

والوطن ليس شعاراً بل هو مكان للمشاركة. هكذا خاض رئيف خوري كل معاركه العقائدية، باعتباره أنه ابن مكان معين، وفي إطار هذا المكان يجب أن تتجسد الشعارات بلغة هذا المكان وظروفه وكل خصائصه الحية التي لا تتعارض مع تقدمه.
في وسط عجقة العقائد تلك الفترة لم يكن ممكناً تصنيف رئيف خوري إلاّ في إطار «الوطنية الإنسانية»، أو ما شابه ذلك من تعابير، ويختصر هذه المعادلة بقوله: «إن الوطنية الصحيحة والإنسانية الصحيحة تتجاوبان». وشاركه في هذا كثيرون من مجايليه مثل عمر فاخوري وعبد الله العلايلي وجورج حنا وباقي الأصدقاء الذين كونوا عصبة الدفاع عن الحريات وعن السلم في زمن الهجمة النازية على القوى الديموقراطية والاشتراكية في الحرب العالمية الثانية.

كان في هذا يواصل نضاله السابق في فلسطين ضد الصهيونية بكونها نزعة عنصرية لا تتناسب والمفهوم «القومي الإنساني» الذي يناضل في إطاره. وكان من الطبيعي أن تتبنى الأمم المتحدة قرارها إدانة إسرائيل بالعنصرية، ولو أنه قرار سوف يلغى أخيراً مع إلغاء كل توجه إنساني في إطار «النظام العالمي الجديد».

جذور إنسانيته

في عدد خاص من مجلة «الطريق» لذكرى رئيف خوري، يقدم الدكتور علي سعد مطالعة يشرح فيها تأثرات رئيف خوري الأولى في بيئته أو تربيته، ويذكر بالخير والده نجم خوري الذي كان، كما يقول سعد «نموذجاً للقروي الذي نعم بحظ وسط من التحصيل العلمي، وبإرادة عقلانية (...) نقلها إلى ولده».

لكن يبدو أن سعد برغم جهده في دراسة نفسية خوري وتأثرات طفولته مما سمعه عن نشأة خوري لم يسمع ما قاله خوري نفسه عن نفسه في حديث لي معه (نشر في «ملحق النهار» في منتصف الستينيات) حول طفولته، وكيف كان الناس يموتون من الجوع في الحرب العالمية الأولى، حين كان بيت والده مليئاً دوماً بالمؤونة. ويتابع رئيف خوري كلامه: «كان أهل الضيعة يزحفون إلى بيت أبي حاملين معهم صكوك أراضيهم مقابل حفنات من القمح، فتملك الكثير من أراضي الضيعة مقابل هذا القمح الذي لم يفرغ منه القبو طوال الحرب».

كان الأحرى بالدكتور سعد أن يجد في هذا الكلام الذي قاله رئيف خوري قبل وفاته بسنتين ما يفيده في دراسة تكوين شخصية هذا الأديب.

وفي اعتقادي أن رئيف خوري ما كان مضطراً إلى الكلام عن والده في هذا الشكل لو لم تكن هذه الذكرى تعني له الكثير، وليست أبداً في صالح والده. ولا أعتقد أن خوري ذكرها للتشهير بوالده بعد نصف قرن، أو للافتخار بسلوك الوالد، بل لأن هذه الذكرى قد تكون مفتاح الطريق الذي اختاره لنفسه: رفض استغلال الإنسان للإنسان.

وهذا يعني أن حساسية خوري الإنسانية جاءت قبل وعيه السياسي، بل هي قادته إلى الاشتراكية.

ولم ينطق بكلمة إدانة واحدة إلاّ أن الإدانة واضحة في الكشف عن هذه الذكرى. بل هو حاول أن يخفف من وطأة هذه الإدانة إذ يروي، في الحديث عينه أن والده لم يكن يخلو أحياناً من الشفقة. وذلك عندما طرق باب بيتهم صبي كان والده قتل في الحرب، وأمه ماتت من الجوع، يطلب رغيفاً من الخبز، وأشفق الوالد على الصبي فقدم له رغيفاً لم يسد به جوعه، وفي غفلة من أهل البيت اهتدى إلى معجن الخبز، فأكل حتى مات فوقه. وقال الطبيب: تمزقت أمعاء الصبي من كثرة ما أكل.وحتى حادثة الصبي، وقد تبدو لأول وهلة أن رئيف خوري يقصد عبرها التدليل على كرم الوالد الذي أشفق على اليتيم الجائع فأعطاه رغيفاً، مجاناً طبعاً، تحتوي تتمة لها دلالتها عندما يقول: «وفي غفلة من أهل البيت

اهتدى إلى معجن الخبز فأكل حتى مات فوقه». ما يسمح بتفسير آخر: أن الرغيف لم يملأ بطن الصبي، وقد يكون طلب رغيفاً آخر فلم يحصل عليه، فغافل صاحب البيت ليستكمل ملء بطنه، وخوفاً من أن لا تسنح له الفرصة مرتين يواصل الأكل حتى يموت. وهذا يعني أيضاً أن رغيفاً آخر كان أنقذ حياة الصبي.

لكنني لا ألح على هذا التفسير بل أكتفي بالواقعة التي ذكرها خوري والتي نشرتها. وعندما التقيت به ثانية (وغالباً ما كنت أصادفه في مقاهي البرج متأبطاً كتباً ودفاتر أو صحفاً ومجلات، والسيكارة على طرف فمه لا تسقط أبداً)، ولم يبد عليه أنه ندم لكونه روى لي ما روى.

وكي نفهم مغزى هذه الذكرى بوضوح، يجب مراجعة شهادات رفاق خوري التي تروي كيف كان خوري يتقاسم الرغيف الواحد، والسيكارة الواحدة مع رفاقه. وفي مطالعة الدكتور صادر يونس، في العدد نفسه من مجلة «الطريق»، ذكريات عديدة عن ابن ضيعته ومنها أن أحد تلامذة خوري قرر أن ينشىء مدرسة واستدان المال لهذا الغرض. ومن أجل أن يكفل شهرة للمدرسة قرر أن يتعاقد مع أستاذه لتدريس مادة الأدب العربي فلباه خوري دون أن يسأله عن الراتب، لعلمه بأحواله المادية. ويتابع صادر الرواية نقلاً عن صاحب المدرسة أنه في نهاية الشهر احتار في شأن الراتب الذي يجب أن يعطيه لأستاذه. وكان من رئيف خوري أن طلب فقط أجرة السرفيس إلى المدرسة ذهاباً وإياباً.

لهذا لا أستطيع أن أمر بكلام رئيف خوري عن طفولته دون أن أفهم منه أنه شاء أن يصارحني، بطريقة غير مباشرة، حول ما جعله يقف حياته ضد استغلال الإنسان للإنسان انطلاقاً من حساسية عاشها في طفولته وكانت صدمة لم ينسها حتى لآخر العمر.

وعلى هذا أقول مع الدكتور سعد أنه تأثر بوالده، من حيث كونه النموذج المرفوض. ومنذ البداية انفتح له الأفق الإنساني على مصراعيه.

الديموقراطية

يتميز رئيف خوري عن أندريه جيد مثلاً، وكلاهما مجّدا الاشتراكية بوصفها الحل الوحيد لحرية الإنسان وكرامته، بأن جيد لدى أول زيارة إلى الاتحاد السوفياتي العام ١٩٣١، بدعوة من مكسيم غوركي، عاد إلى باريس ليتحول من الداعية المتحمس للشيوعية لمحاربتها، انطلاقاً من الصدمة التي أصابته منذ مشاهدته تطبيق الشيوعية في الاتحاد السوفياتي.

أما خوري فكان يعرف كيف يميز بين النظرية وتطبيقها، وكان يدرك صعوبة المنال المنشود.

فعندما اصطدم بالممارسات السوفياتية التي تفتحت عيناه عليها بعد وفاة ستالين، عبر المقالات التي كشفت استسلام الحزب الشيوعي السوفياتي للطغيان، تأثر كثيراً، لكن لم يبلغ به التأثر أن يحارب النظرية انطلاقاً من سوء تطبيقها. كان الحلم الاشتراكي لديه أكبر من أن يحطمه سوء تطبيقه.

ومع اعتقاده بأن الإنسان سوف يتخبط طويلاً في مسعاه قبل أن يحقق الحلم، فإنه لم يتغاض عن سوء الممارسة. ولم يبرر الوسيلة بالغاية، خاصة في مسألة مصادرة الحريات، يقول: «إن الشر عندما يسلّون على صاحب القلم أو الريشة نبّوت الدولة» كما جاء في محاضرة بعنوان «رحلة ولمحات في الظاهرات الجديدة في الاتحاد السوفياتي».

لكن الجملة التي قد تختصر نقده للتوجيه، جاءت في مقالة من مقالات «الأديب المسؤول» يقول فيها:

> «يولع الماركسيون السوفيات الرسميون بترديد هذه الكلمة: (الأدباء مهندسو الأرواح البشرية) وهذا صحيح، لكن بشرط ألا يكون هؤلاء قد هُندس لهم سلفاً كل شيء. إنني أنكر أشد الإنكار أن يكون التوجيه للأديب بقسر أو إغراء من الدولة أو الحزب الحاكم».

هذه الروح الديموقراطية التي شاء تغليبها على كل شيء لم يكتسبها فجأة، فهو منذ البداية يشدد عليها، أي يدركها قبل أن يتحقق المنزلقات التي سببها غيابها في الأنظمة الاشتراكية.

استقلالية الرأي

إيماناً بهذه الديموقراطية كان الاصطدام عنيفاً مع الحزب الشيوعي اللبناني أواخر الأربعينيات، وتحديداً بعد قبول الحزب بمبدأ تقسيم فلسطين انصياعاً للقرار السوفياتي. لكن الاصطدام بدأ قبل ذلك، إذ يجب أن نأخذ بكلام رئيف خوري نفسه إليَّ في الحديث الذي أشرت إليه، حيث يقول:

> «كان الشيوعيون إبان الحرب العالمية الثانية قد كفوا عن مهاجمة ألمانيا بعد توقيع اتفاق عدم اعتداء بين الاتحاد السوفياتي وألمانيا، أما أنا فبقيت أهاجم ألمانيا، وأندد بهذا الاتفاق في جريدتي».

لكن اختلاف الرأي هنا، وإن كان يعبر عن استقلالية لدى رئيف خوري، لم يخلق اصطداماً مع الحزب الشيوعي الذي لم يكن متشدداً في تلك المسألة، ربما لأنه كان يدرك أن الاتفاق السوفياتي ـ الألماني هو لكسب الوقت. أما الاصطدام الحقيقي في مسألة تقسيم فلسطين فاتخذ حجماً كبيراً. وأهمية هذا الاصطدام تكبر عندما نعرف العلاقة الوثيقة التي كانت لخوري بالحزب الشيوعي، وبالكفاح الطويل الذي خاضاه جنباً إلى

جنب في العديد من القضايا ومنها بالطبع قضية فلسطين. وحول هذه المسألة تسجيل ملاحظتين.

أولاهما، أن المسألة الفلسطينية كشفت بوضوح التبعية العمياء للأحزاب الشيوعية إزاء موسكو. كان الحزب الشيوعي اللبناني كما الأحزاب الشيوعية العربية جيشوا كل أعلامهم وجماهيرهم لعدم القبول بالتقسيم. ثم فجأة تأتي موافقة موسكو على التقسيم فينقلبون إلى الموقف المعاكس.

الملاحظة الثانية، تجلت في صلابة خوري المبدئية.

ولو كان رئيف خوري متساهلاً في مبادئه لعز عليه الافتراق عن رفاق النضال. لكنه وهو الذي كان يفاخر بـ «عز الحق» أبى إلاّ أن يكون منسجماً مع موقفه الرافض، وهكذا فعل فرج الله الحلو وبعض رفاقه. وإذا كان فرج الله، كحزبي، ضعف فتراجع لأنه لا يستطيع أن يناضل خارج الحزب، فإن رئيف خوري كمثقف مسؤول (لم تكن صيغة «ملتزم» دارجة) وغير حزبي لم يضعف ولم يتراجع بل اتخذ من الصفحة الثقافية الأسبوعية في صحيفة «التلغراف» منبراً له ولبعض الرفاق يواصلون منه التعبير عن موقفهم الرافض بعد أن سدت صحف الحزب في وجوههم. واللافت وهنا الأهم، أن رئيف خوري، برغم الحملة الاستفزازية ضده من بعض مثقفي الحزب آنذاك بأمر من القيادة، وبرغم الافتراءات الرخيصة، لم يتحول إلى مناهض للشيوعية مكتفياً بتسجيل مأخذ على الحزب اللبناني، مأخذ التبعية التي لا تتناسب والتفاعل المطلوب بين قرارات الحزب والناس، التفاعل الذي بدونه لا تفضي القرارات إلاّ إلى طريق مسدود.

ويبدو أن صداماً آخر حول المسألة اليوغوسلافية عزز الخلاف بين خوري والحزب. وهكذا بمقدار ما كان الحزب يتمادى في التبعية، كان خوري يتمادى في التشدد بمواقفه المستقلة. ففي الوقت نفسه وكان الاتحاد السوفياتي يقبل بقرار تقسيم فلسطين، كان ستالين يطرد تيتو من الحركة الشيوعية لآرائه الاستقلالية. ويصدف أن رئيف خوري كان يترجم كتاب «أنصار ماركوس» عن حركة الأنصار اليونانيين بقيادة الزعيم الشيوعي ماركوس ضد الحكومة العسكرية اليونانية. وكان ماركوس يتلقى عوناً من يوغوسلافيا، ولدى إصرار خوري على نشر الكتاب ازداد إصرار الشيوعيين على محاربته والتشهير به بأساليب مهينة وفي مجلة «الطريق» بالذات التي كان خوري أحد مؤسسيها وعلى صفحاتها خاض أهم معاركها دفاعاً عن الماركسية. واستمرت الخصومة عقداً من الزمن.

وهنا نلاحظ أن كريم مروة وحسين مروة ومحمد دكروب، في استعادة هذه المسألة، ينحون نحو تخطئة الحزب أو الأصح القيادة السابقة. وهو موقف جيد لكن يظل مطروحاً: إن تخطئة قيادة سابقة أمر سهل يحدث استمراراً وفي كل الأحزاب وكأن مثل هذه التخطئة لا تصب في إطار النقد الذاتي في الصميم، بل في نقد الغير، ولو كان الغير ينتمي إلى الحزب نفسه.

لكن ماذا عن الاعتراف بالخطأ من القيادة التي تكون ولا تزال تقود الحزب؟ هل حدث أن قام مسؤول حزبي فدان نفسه في مسألة مثل مسألة رئيف خوري أو فرج الله الحلو؟ لا أعتقد. وتساؤلي مشروع ومبرر. وهذا لا يعني عدم تقدير الموقف الذي اتخذه الحزب إزاء خوري إلى إعطائه الحق والاعتراف بأهمية الديموقراطية، ولو أن الديموقراطية اليوم ما عادت تعني ما كانت تعنيه في السابق.

الأدب المسؤول

يكاد رئيف خوري كشخص فاعل في الحياة الثقافية يكون أهم من كل تراثه. وهي ميزة لا تنقص من أهميته بل العكس تماماً. إنها مطمحه. فهو لم يكتب كلمة حتى في الأدب الصرف كالقصة أو القصيدة أو المسرحية أو الدراسة الأدبية لا تصب في هذه الفاعلية الحياتية التي بنى عليها حياته.

إن ما يبقى من رئيف خوري نموذج الأديب المقاتل على كل الجبهات في سبيل هدف واحد: تقدم الإنسان نحو مكان أكثر سمواً وأكثر سعادة. وأعتقد أن كل الذين تناولوه حتى الآن بالتكريم أو بالتحليل لم يغفلوا هذه الميزة، وقد يكون محمد دكروب أكثر الذين فهموا هذه الميزة عبر ملاحظتين قيّمتين تعززان هذه السمة:

أولاهما، استقاها من خاتمة كتاب «حقوق الإنسان» حيث يقول خوري في الخاتمة: «هذا الكتاب مقصود للقارىء العادي، وليس هو مقصوداً للقارىء المتقصي. ولذلك يظهر في هذا الكتاب الحرص على شيء من البساطة. وإذا استطاع أن يكون القارىء نقطة ابتداء في التعمق والتوسع وحافزاً إلى تقصي القضايا المعقدة التي يعالجها، فإن المؤلف ليعد نفسه موفقاً إلى ما يبتغيه».

والملاحظة الثانية، تخص كتابه عن أمين الريحاني بعنوان «في حقيقة الديموقراطية الأميركية».

وبرغم الجهد الذي بذله خوري في انتقاء مقاطع من كتابات الريحاني في هذا الموضوع، وبرغم التحليل الذي ألحقه بالكتاب وهو يوازي عدد الصفحات المختارة من كتابات

الريحاني، وبرغم المقدمة التي أغفل توقيعها فإن الكتاب تمّ تقديمه بكونه للريحاني، لأن المهم لدى خوري هو القارىء وليس نفسه. وفي اعتقادي أن هاتين الملاحظتين حول الكتابين يمكن تطبيقهما على كل أعمال خوري الكتابية التي يكاد العنوان يلخصها كما وضعه الناشر لمجموعة مقالاته بعد وفاته: «الأدب المسؤول».

المسؤولية هي تلخص كل دوافع رئيف خوري الكتابية. كل مساجلاته ومناظراته ومعاركه. وقد يكون من الواجب أن أضيف **ملاحظة ثالثة** لتأكيد هدف خوري من الكتابة: عدم جمعه مقالاته في أي كتاب هو الذي ملأ الصحف والمجلات اللبنانية والعربية بآلاف المقالات. لأنه في ظني، كان يعتقد أن ما يجب قوله قيل في المكان المناسب وفي الوقت المناسب. وأما التأليف فيلجأ إليه عندما لا يكون الموضوع قابلاً لاختصاره في مقالة.

ماذا يبقى منه؟

للأمانة يجب أن أسجل المرارة التي غلبت على أيامه الأخيرة وكان يغلفها بابتسامته المعدية وروحه المتفائلة.

أما المرارة فمن خيبة أمله في النظام الاشتراكي الذي عقد عليه حلمه بسعادة البشر. في حديثه إليّ كان واضحاً يأسه ولو مرحلياً من خلق المجتمع المثالي الذي كان يلهث وراءه، يقول:

«ليس هناك مجتمع مثالي ولن يكون».

ثم يضيف:

«إن النظام السوفياتي بذل جهداً كبيراً لإيجاد أخلاقية موحدة وشعور موحد بالمسؤولية الجماعية ومع ذلك...».

لكنه لا يختم على يأس فيقول:

«هل يتسنى للإنسانية خلق هذا المجتمع؟».

لم يتوقف رئيف خوري عن المخابطة مع مشاكل عصره حتى اليوم الأخير الذي سبق انهياره. لم يكن يسمح باليأس، إن لم يكن لأجله فلأجل إبقاء جذوة الأمل حية في النضال إلى تقدم الإنسان نحو مثاله ولو المستحيل.

ما يبقى من رئيف خوري هو هذا الإيمان العميق بالمسعى الذي سخر له كل قدرته على الكتابة والحركة والصراع اليومي. فهو لا يؤمن بأن الأدب له مكان خارج الصراع لسعادة الإنسان، لأن ما يهم هو الإنسان لا الأدب، والأدب ليس سوى واسطة لسعادة الإنسان.

لذلك اختصر رئيف خوري نفسه بعنوان مقالة له عن أمين الريحاني: «الريحاني: الأديب الفاعل». فإذا استبدلنا باسم الريحاني اسم رئيف خوري نكون محقين.

إن ما سوف يبقى من رئيف خوري، كما بقي من أمين الريحاني، الأديب الفاعل. نموذج اقتران الكلمة بالفعل، على طريق صعب نحو مجتمع مثالي مستحيل.

فقرات من حديث خوري

من حديث أجريته معه لصحيفة «النهار»، قبل وفاته بوقت قصير، هذه الفقرات:

«لست عضواً في الحزب الشيوعي ولم أكن عضواً فيه. ولكن حدث أن الحزب كان في فترة سابقة يهدهد أمانينا بالعدالة الاجتماعية ويرافق طموحنا بالاستقلال والحرية، لذا كنت أنا وبعض زملائي من الأدباء كعمر فاخوري وغيره نعتبر أنفسنا أصدقاء الحزب. وكذلك كان مارون عبود الذي يعرف الجميع أنه ليس رجلاً حزبياً.

أكثر من هذا: عندما كان الشيوعيون إبان الحرب العالمية الثانية قد كفوا عن مهاجمة ألمانيا بعد عقد اتفاق عدم الاعتداء بين روسيا وألمانيا كنت أنا أندد بهذا الاتفاق في جريدتي.

وكذلك حدث عندما اعترف الاتحاد السوفياتي بفلسطين: هاجمت موقف الاتحاد السوفياتي في جريدة «كل شيء».

«ليس هناك مجتمع مثالي ولن يكون. ذلك أن الإنسان مقيد بشروط وصفات خاصة. ونحن نعتقد خطأ بأن الدولة إذا أمنت العمل للفرد وبالتالي الغذاء والكساء أي الحاجات الأولية، فإن الشر يزول. لكن الحقيقة أن الحاجة لا تقف عند حدود فهي أغلب الأحيان حاجة مفتوحة باستمرار. فإذا حصل الفرد على الحاجات الضرورية انتقل إلى الشعور بالحاجات الأكثر تعقيداً، فإذا لم يتيسر له ذلك بالطرق الشريفة عمد إلى استغلال الفرصة للربح بطرق غير شريفة على حساب الآخرين. ويحدث هذا في الاتحاد السوفياتي كما يحدث في كل البلدان. ثم إن تأمين المعيشة قد خلق في الاتحاد السوفياتي نموذجاً قنوعاً صادفته هناك بكثرة. وقد يعود ذلك إلى أن الاتحاد السوفياتي لم يمر بمرحلة النظام الديموقراطي. فهو انتقل من ديكتاتورية القيصر إلى ديكتاتورية الطبقة. فليس هناك مجتمع مثالي ولن يكون إلاّ إذا صار المجموع فرداً واحداً يخضع لأخلاق معينة ولشعور بمسؤولية معينة ضمن شروط مثالية لا تحرج ضميره.

إن الاتحاد السوفياتي يبذل جهده لإيجاد أخلاقية موحدة وشعور موحد بالمسؤولية الجماعية. فالعامل مثلاً يأخذ أجره بنفسه دون رقيب من صندوق المال. ويجب أن يأخذ فقط ما له حق في أخذه مع ما في هذا من إغراء. إذن هم بهذا يتوجهون نحو صاحب الخلق الرديء ليحركوا فيه ضميره. فإذا لم ينتصر الضمير واكتشف أمر الاختلاس فإن العقاب يكون شديداً. لكن هل يتسنى للدولة أن تخلق نموذجاً مثالياً؟ هذا ما أشك فيه.

تجاربي السياسية والتربوية تلخص بأن الأحزاب عندنا لم تصل إلى مستوى شعاراتها وطموحها.

وأن الأخلاق في النهاية هي محك كل عمل سياسي واجتماعي. وأن وجود حزب ضروري، شرط أن لا يقتل الشخصية. وأن وجود الأخلاق ضروري، شرط أن لا تقتل الطموح. إن كل عمل إصلاحي جذري أم ثانوي يفشل إذا لم يكن يرتكز على دعامتين: الأخلاق والوعي.

عندما حاول العهد الماضي أن يعمل شيئاً تجاه السمعة العاطلة التي اشتهر بها لبنان: بلد الرشوة، أقام جهاز تفتيش ومراقبة. فماذا كانت النتيجة. كانت أن ارتفع ثمن الرشوة أضعافاً مضاعفة لتغطية الحاجات الجديدة».

عمر فاخوري

سياسة الأدب

«إليكم يا رجال الأيام المقبلة، أنتم الألى ستجبوني.»

عمر فاخوري

قد لا نجد في وصف هذا الكاتب أصدق من الوصف الذي قدم به فاخوري أناتول فرانس في مقدمة كتابه «آراء أناتولْ فرانس» لشدة التقارب بين صورتيهما:

«كان من قبل بعيداً عن ضوضاء الأحزاب، في عزلة الحكيم. فدل يومئذٍ على أن وراء هذه الشكوكية الهازئة روحاً شفيفاً لا يتردد، في سبيل المثل العليا التي تقدس اسم الإنسان، عن تضحية تلك العزلة التي أفاضت على الناس روائع الفن البديع. وكان خصمه في ذلك الميدان التعصب بمظهريه الديني والقومي فكسره شر كسرة. وانضم من بعد إلى الحزب الاشتراكي ثم تقرب في النهاية من الشيوعيين، مبدياً إعجابه بلينين وبرجال الانقلاب الروسي».

وبرغم قلة إنتاجه وأهمه: «الباب المرصود» ١٩٣٨، «الفصول الأربعة» ١٩٤١، «أديب في السوق» ١٩٤٤، «الحقيقة اللبنانية» ١٩٤٥، فإنني أضيف إلى الصورة السابقة عنه أنه السباق إلى جعل المقالة النقدية فناً أدبياً مميزاً بين باقي الفنون الأدبية. تقصدت مزج مختارات مرحلتي ما قبل وما بعد «التزام» عمر فاخوري، لأوكد أن فاخوري، مذ تعرف إلى الأدب، طمح أن يجعله وسيلة حياة... ذاك هو التحديد الدقيق لممارسات عمر فاخوري الأدبية. وهو شاء، بحدس الشاعر، أن يعيد إلى الأدب والفن وظيفتهما الأصلية: السحر، للتأثير على الواقع... ما دام «العالم قائماً على تخوم الواقع والأبجدية»، كما يقول هو، وما دام «تجديد اللغة العمل الأساسي للشاعر المناضل» كما يقول أودن.

ألقى عمر فاخوري ببراعة همه الحياتي، منذ صرخته الأولى «كيف ينهض العرب»، في

الثامنة عشرة، على كتفي اللغة، فحملا بعضهما بعضاً ومشيا لمعرفة «كيف يصح أن نعيش»، وكالرائي الأصيل لم يفصل بين التجربتين، كما حاول نقاده أن يفعلوا معه. وإذا كان قد صاح كالطفل، في الأيام العصيبة من الحرب الأخيرة، أنه «وجد طريقه الحقيقية» فإنه كان يسير عليها حقاً، قبل أن «يكتشف» ذلك. منذ أن كف ذات يوم عن محاولة نظم الشعر، كان قد أدرك أن ثمة أدباً جديداً مطلوباً، لأن ثمة حياة جديدة كانت مطلوبة. كان يناضل من أجل حرية الأدب والحياة معاً، لأنه كان يشعر بالخجل من انفصال الأدب عن الحياة.

تكشف يومياته عن رغبة قاهرة في الالتصاق بالإنسان أينما كان، رغبة صارت في مكافحتها العنيدة للوحدة والشقاء، مناشدة عنيدة للحب الذي إن لم يوجد الآن فسيوجد في المستقبل، مستعيراً، منذ صباه، كلمات صارت كلماته: «إليكم يا رجال الأيام المستقبلة، أنتم الألى ستحبونني...».

ألم يكن تأكيداً صادقاً كالنبوءة؟

ولأنني أحد الذين أحبوه، ولو لم تسنح لي الفرصة للقائه، ففي ظني أن الصورة التي سأقدمها عنه عبر حديثي المتخيل معه، ربما هي التي كان يتمنى فاخوري أن يقدمها بنفسه عن نفسه للقارىء.

الحديث المتخيل

أأنت سهرتك هنا؟

ـ نعم، هو كما ترى. وأنا أقرأ اليوم «سقط الزند» للمعري، وشرحه. أريد أن أثأر من تلك «اللزوميات» التي قضيت فيها سني الحرب بطولها، ملتمساً «النور» في «تعتيمات» شيخنا الأعمى، رحمه الله. إذ لأيام خلت كنا في حالة يسمونها تارة التعتيم وتارة خنق الأنوار. إن في خنق الأنوار زيادة معنى ليس في التعتيم، هو معنى العنف الذي يلابس الإجرام: خنق النور، وخنق العلم، وخنق الحرية، وما أشبه. ويدل في الوقت نفسه على الحالة الروحية الناشئة عن ذلك التعتيم الذي لا أجد ما أصفه به إلاّ أنه، في عصر النور، ظلام «مصطنع». وكذلك هم يسمون الدهان الذي يطلى به زجاج النوافذ «تمويهاً».

أنت تتحدث عن الحرب؟

ـ نعم، حرمتنا الحرب ممارسة حريات متنوعة وكانت أول حرية أبيحت لنا حرية التنوير، وهي الحرية التي تهم الحرب مباشرة بلا مراء. وأكبر الظن أن ستتبعها سائر الحريات... كما أثبت الدفاع السلبي أننا صرنا في نجوة من غارات النازي المتخاذل. فطلبوا إلغاء هذا

الضرب الآخر من التعتيم الذي يدعونه بالمراقبة. عسى عهدنا الاستقلالي الديموقراطي يسير نحو أكثر فأكثر، من الحرية والنور.

أذكر أنك شبهت النازية برسكولينكوف، بطل رواية «الجريمة والعقاب» لدوستويفسكي، فأين وجه الشبه؟

ـ لماذا قُتل رسكولينكوف؟ لأنه في ساعة من ساعات الشيطان آمن بنبوغه وتفوقه على عامة الناس، وكل ذلك بالطبع لصلاح المجتمع وخير البشرية، فلا بأس أن يتم المشروع رغم أنف المجتمع والبشرية، المجتمع الأحمق والبشرية الضالة.

لنعد إلى لبنان. إننا في السنة الأولى من الاستقلال. ماذا يعني لك هذا؟

ـ إن لبنان حديث عهد بالاستقلال، هذا ما يقوله التاريخ القريب. وهو كذلك حديث عهد بالروح الجديد الذي خلق اللبنانيين أمة، وبلادهم وطناً. هذا ما تنطق به خبرة كل واحد منا، في قرارة نفسه، فأي جهود نبذلها، وأي عزائم نضاعفها، لا توازي في كفة الميزان ذلك الروح الجديد الذي لا استقلال بدونه، إذ لا وطن ولا أمة بدونه.

أوَليس الاستقلال «يؤخذ ولا يعطى»؟

ـ إذا نحن سلمنا عن طيب خاطر بأن الاستقلال «شيء يؤخذ» مبدئياً، فيجب أن نسلم أيضاً بهذه الحقيقة التي ليست دون الأولى، لا بداهة ولا خطورة، بل على الضد، وهي أن الاستقلال «شيء يحقق» عملياً. ففي هذا «التحقيق العملي» حفظ الاستقلال وضمان دوامه وتثبيت دعائمه، فلا يبقى موضع خطر أو إعادة نظر، لا في أنفسنا ولا عند غيرنا، أي بعبارة أخرى، لا في داخل ولا في خارج.

لكن، تدقيقاً، ما هو ضمان الاستقلال؟

ـ الشعب اللبناني، إنه الضمان الأول والأخير، الضمان الباقي للاستقلال وللكرامة الوطنية.

إن الوطن اللبناني استتم، أو كاد، حدوده الدولية أو الديبلوماسية باعتراف الدول الديموقراطية الكبرى وجاراته العربيات بهذا الاستقلال. لكن من الطبيعي أن لا نغفل في الوقت ذاته، عن هذه الحقيقة، وهي أن الاستقلال ليس وضعاً خارجياً دولياً وحسب، بل هو أيضاً وفي الدرجة الأولى، وضع داخلي شعبي، فإن أوثق ضمان لاستقلالنا أن يحس الشعب إحساساً مباشراً حياً بأن هذا الوطن الذي «ينعم» اليوم بالاستقلال هو له، هو وطنه، «ينعم» هو بخيراته، وليس لأفراد أو فئات منه، الشعب اللبناني هو الضمان الباقي، إذ كل ضمان سواه عرضة للزوال.

لكن ألا يجب أن يكون الشعب اللبناني موحداً وراء استقلاله في الأقل، ليستطيع أن يكون ضماناً له؟

ـ إن الوحدة الوطنية لا تحقق إلاّ بشرائع تسن وتنفذ، ومنشآت تقام ويعنى بها. إن الوحدة الوطنية يعوزها المصنع الذي ينتجها كما تنتج الأمتعة المادية، كما تصنع عملياً. وإني أدل على مصنعين اثنين، لا على مصنع واحد، يصح أن يتعاونا على صنع الوحدة الوطنية وهما حقيقان بصنعها، كما يصب الفولاذ: الثكنة والمدرسة.

الثكنة والمدرسة؟

ـ ... بشرط أن لا تقوما على هذا الأساس «المزمن» الذي تقوم عليه حياتنا العامة والخاصة، وهو ما يسمونه «الطائفية البغيضة» بالطبع، وإلاّ فذاك من قبيل تحصيل الحاصل، أي لا شيء.

لكنك كنت تقول أيضاً أن أحد الضمانات الأساسية لاستقلال لبنان الصحيح، وتمتعه بجميع حقوقه وحرياته هو استقرار النظام العالمي على دعائم راسخة من احترام حريات الأمم وحقوقها وأمانيها المشروعة.

ـ بالطبع، إنه الضمان الثاني، بعد الشعب. إن لبنان جزء من العالم فلن يسعه أن يخرج منه، وإن مصير لبنان متوقف إلى حد بعيد على نتيجة الحرب، إن هذه الحرب العالمية كانت حربنا، كما أن السلم العالمي سيكون سلمنا نحن أيضاً، تلك «حقيقة لبنانية» لا يصح أن نغفلها أو نتغافل عنها. فما من شيء في العالم لا يعنينا، سواء رضينا أم لم نرضَ. وعلمنا أم لم نعلم.

في إحدى رسائلك إلى أخيك من باريس، تنصحه بمتابعة دروسه والابتعاد عن السياسة، فكيف تنصحه بما كان همك الشاغل منذ صغرك؟

ـ ربما خوفاً عليه، عندما كنت في باريس لم أنسَ الذعر الذي سببته لأبي من كتابي الأول: «كيف ينهض العرب».

لكن هذا الكتاب لم يقرأه أحد؟

ـ لأن الأتراك أرادوا إعدامي فافتداني المرحوم أبو عمر بأن أعدم الكتاب.

أكان والدك ضد الكتابة أم ضد السياسة؟

ـ بل كان يريدني، مذ رآني وهو التاجر، متبرماً بالتجارة أن أعيد سيرة جدي، مفتي بيروت، لكنه لم يفلح إلاّ في تعليمي الصبر.

الصبر على ماذا؟

ـ الصبر وكفى. كان والدي يعرف مدرستين تعلمان الصبر لا ثالثة لهما: مدرسة الصبر العليا، وهي دكان الحلاق الثرثار في الصيف، بين موسى مسلطة وذباب ملحاح، ومدرسة الصبر الابتدائية وهي صيد السمك بالصنارة، أيام النحس التي لا تعرف إلاّ بالتجربة، وبعد فوات الأوان. ولعله لهذا كان يأذن لي بمرافقة جارنا الصياد إلى مقر عمله، على الصخرة القائمة في أقصى الميناء القديم، عند فكها الشرقي.

وهل كنت تتعلم الصبر حقاً هناك؟

ـ كنت أجلس ساعات طوالاً كالصنم لا حراك به، مخافة أن يطرد ظلي على صفحة الماء سمكة تكاد لسرعة اللف والدوران حول الصنارة اللدودة، أن تكون وهمية. وكان الصياد إذا لزمه النحس مدة، يضيق بي ذرعاً فيتململ فوق صخرته، ثم يرمقني بالنظر الشزر، ثم ينتهي أمره بأن يلقي عليَّ درساً مطولاً في محبة الأهل وذوي القربى ورفاق اللعب، قائلاً بحدة متصاعدة: «ألم تشتق إلى أمك؟ أليس في الحي أولاد يلعبون؟ ألا تذهب للمدرسة؟ لله درك، ما أعظم صبرك...». ولا يكف حتى يراني ابتعدت عنه، وفهمت من ذلك الدرس القاسي أن الصياد يريد أن يقول صراحة: «يا وجه النحس» لكنني كنت أثأر لنفسي بأن أدعوه في سري «زريق السماك»، الاسم الذي كان أبي يطلقه عليه، ثم علمت أن «زريقاً السماك» هو من أبطال سيرة علي الزيبق المصري.

وماذا حل بزريق السماك من بعد؟

ـ تصرمت، منذ ذلك العهد، أعوام وأعوام، وما انفك العمران يطرد الصياد الشيخ وقصبته الخرقاء من صخرة إلى صخرة على ساحل هذه المدينة.

أهذا يعني أنه كان أستاذك الوحيد، ألم تدخل المدرسة حقاً؟

ـ بلى، مدرسة الشيخ عباس حيث كان أستاذي مصطفى الغلاييني وكان من رفاقي الشاعر عمر حمد، وعبد الغني العريسي من الشهداء الذين نحتفل بهم في أيار...

كنا...

ـ لم أفهم.

هذه قصة طويلة، صار العيد لشهداء الصحافة. متى بدأت حياتك الصحافية في بيروت؟

ـ في جريدة «الحقيقة» وكنت أوقع باسم «مسلم ديموقراطي»، بعد انهيار حكومة فيصل في دمشق، وبدء الانتداب.

قيل إن رجال التحري كانوا دائماً في خطاك.

ـ بل ألصق بي من المصلي بحذائه.

أهذا ما دفعك للهجرة إلى باريس؟

ـ نعم، حتى لا يقع لي ما لا قبل لي به، الأمان الأمان، ألقيت سيفي، انهزمت قبل الجلاد.

أفي تلك الفترة كتبت: «نفسي نبتة جافة لا يجري ماء الحياة فيها، عقيمة من الزهر والثمر والطيب كالبادية التي أنبتتها»؟

ـ ربما.

يبدو أن باريس أثرت فيك كثيراً. لا نلمح مثل هذا التأثير في رسائلك من باريس، لكننا نلمسه بعد ذلك في الكثير من كتاباتك. حتى أن البعض من محبذيك يأخذون عليك وفاءك الزائد لثقافتك الفرنسية.

ـ إن الثورة الفرنسية لم تعلن حقوق الفرنسي وحسب: حقوقه السياسية والمدنية، بل أعلنت حقوق الإنسان.

يأتي على كل امرىء، وكذلك على كل أمة، حين من الدهر، يجب فيه أن تختار، ولا سيما أن تحسن الاختيار، وأكبر الظن أن اللبنانيين اليوم سيكفون السياسة عناء الاختيار لهم أو عنهم، أو باسمهم، سيختارون هم بأنفسهم لأنفسهم ويجربون هكذا حظهم. فلنثبت للملأ أن مبادىء الثورة الفرنسية وما سواها من الحركات التقدمية، ليست فقط في الكتب التي نقرأها، بل هي أيضاً في الحياة التي نحياها.

أتكون صداقتك الحميمة لأمين الريحاني نابعة من هنا، لاعتباره أول من ترجم وبشر بمبادىء الثورة الفرنسية؟

ـ بل هي بدأت بإعجاب مشترك بفيلسوف المعرة، فالريحاني كان سباقاً إلى نظم مختارات من شعر أبي العلاء في ترجمة إنكليزية جيدة ينتقل القارىء الغربي بها إلى جو «اللزوميات».

لكن الريحاني هو أقرب إلى المدرسة الأميركية...

تقصد المدرسة المهجرية؟

ـ بل الأميركية، في الأدب العربي الحديث ثمة ما يصح أن نسميه «المدرسة الأميركية»، ولعل هذه المدرسة، في اختلاط المحاولات، وفوضى التيارات، أبرز مدارسنا الأدبية الجديدة خصائص، وأوضحها مميزات، سواء من ناحية التعبير، أم من ناحية التفكير، وقديماً اتهموا

الشعب الأميركي نفسه بحداثة العهد في الآداب والفنون وسائر أسباب الثقافة، فزعموا أن لا ماضي له ولا تقاليد. وكان الأدب العربي في المهجر بهذه السمة نفسها، لا أكثر ولا أقل، وهي أحق أن تطلق عليه، من صفة «الثورة» التي ادعاها، أو نحلوه إياها.

لم أفهم. أأنت مع هذه المدرسة أم ضدها؟

ـ يقول ريمي دو غورمون: «كل تبديل يطرأ على أدب أمة من الأمم لا بد أن يكون ناشئاً عن علة خارجية» أو أجنبية. فالأقرب إلى الصواب أن يعزى التبديل الذي طرأ على أدبنا العربي، بتأثير أصحاب المدرسة الأميركية، إلى هذا الضرب من العوامل. وهو في ألوان الشعور وطرائق التفكير أظهر وأبقى مما في أساليب الإنشاء وأنماط التعبير، وإذا كان أدب المهجر كوة أطل منها الأدب العربي على الدنيا الجديدة، فإن أصحابه جاؤوا الأدب العربي من خارج.

من كل ما قلته لم أفهم بعد هل أنت مع أو ضد؟

ـ حسناً، لنقل إن الأدب العربي بين أمرين لا ثالث لهما: إما أن يظل محافظاً بمادته متآكلاً مجتراً، ويعيد ذاته كرجع الصدى، ويتقمص رجاله بعضهم بعضاً، وإما... بل ثمة أمر واحد ليس لأحد في دفعه يدان، نعني التبديل الطارىء، على أدبنا الحديث بفعل عناصر خارجية أجنبية. ليس الأدب العربي جزيرة في عرض الأوقيانوس. ولا روحنا صخرة تتحطم عليها هذه الثقافات الغربية الجائحة الفاتحة. وإذا كان التبديل طارئاً على حياتنا في كل مظاهرها، فأين نجعل أدبنا كي لا يناله تبديل؟ هو هذا الطوفان، و«لا عاصم اليوم».

لكنني أذكر أنك قلت ـ في مقطع يستشهد به مارون عبود ـ «إن ما يفيض عن عبقرية جبران يروي بطاح المستقبل، بينما عبقرية شوقي مسفوحة على هضاب الماضي. شوقي من الشرق، وجبران من الغرب فلا يلتقيان إلى يوم القيامة، ويغلب الظن أن الشرق سيظل كامرأة لوط في موكب الزمان ناظراً إلى وراء فيمسخه الله صنماً من ملح». أكان هذا رأيك النهائي؟

ـ ربما هذه الخاطرة في لحظة يأس. أنا أذكر أنني مع وفاة أناتول فرانس كتبت مرثاة في جريدة «الأحرار» تحت رسم يمثل الملك فيصل وأناتول فرانس يتحدثان.

إذا كان هذا الرسم الجميل رمزاً فماذا يعني الرمز، بل ماذا يودعه الآن فكري وأنا أتخيله؟ ألا تقول إنه رمز صلات الشرق بالغرب؟

لعله كذلك، الشرق والغرب اللذان قال كيبلنغ الإنكليزي إنهما لن يجتمعا..

نلمح تأثرك بأناتول فرانس كثيراً، ليس في استشهاداتك الدائمة بكلماته، ولا في الترجمة التي أنجزتها لآراء أناتول فرانس وحسب، بل ربما يخيل إليّ في هذه الصيغة التهكمية التي تبدو في أسلوبك النقدي، فإذا سألناك أهازل أنت أم جاد؟ فما يكون جوابك؟

ـ سيكون الجواب الذي تفضل به أناتول فرانس نفسه بالنيابة عن صديقه «برجرا» في كتابه «حديقة أبيقور» رداً على سؤال مشابه:

«ليست السخرية التي أعنيها قاسية ولا موجعة، كما أنها لا تستهزىء بالحب ولا بالجمال. هي رفيقة سمحة تهدىء بضحكها ثورة الغضب، وتعلمنا أن نسخر من الأشرار والحمقى الذين نبغضهم لولاها، والبغض ضعف يشيننا».

أسف البعض أن هذا الأسلوب، الذي هو قريب من أسلوب مارون عبود، لم يدفعك إلى كتابة القصة، خاصة تصويرك الرائع لشخصياتك، حتى إن رضوان الشهال اعتبرك مصوراً في هذا أكثر منك كاتباً. وللمثال هذا الوصف لأحد اللاعبين بالنرد في مقهى الحاج داود حيث كانت تطيب لك القعدة:

«يبدو للأنظار أنه يبكي. وأهمّ بسؤاله عما يبكيه، لكن الشيخ يمضي في اللعب وهو يضحك من خصمه ويبكي في الوقت نفسه، وبكاؤه كضحكه. إن صورة هذا العجوز وهو في ركن من أركان المقهى أروع من صورة المستحي بلا حياء، وأعجب من صورة المتعجب من غير عجب، هو حزين جد حزين، كأنما نعيت إليه نفسه ويلعب بالنرد ولا يمسح دموعه، بحسبكم أن تتمثلوه شجرة من الصفصاف المتهدل الأغصان الذي يلقبه الفرنسيون بالبكاء، أو أن تتصوروا سماء تمطر ولا ماء...».

فلماذا ترددت في كتابة القصة؟

ـ ربما استحياء ممن سبقني وأبدع.

ومع هذا شرعت في كتابة رواية بعنوان «حنا الميت». كنت مشغوفاً بالقصة. خاصة الأساطير، أيمكن أن ينسى أحدنا الأقاصيص التي أسعدت طفولته، والتي تتوارثها الأمهات، وهو لعمري ميراث ثمين لا غنى لأم عنه، بل من واجبها أن تتزود منه. ولطالما فكرت في جمع هذه الأقاصيص الطلية الشائقة في كتاب بأسلوب سهل يقرب على قدر الإمكان من الأسلوب الذي تروى فيه.

ربما كانت قصتك «كنوز الفقراء» في كتابك «الباب المرصود» تجربة أولى؟

ـ ربما. كان يطيب لي لدى عودتي إلى البيت أن أجلس إلى جدتي أسألها وأحاورها.

بأي من الشخصيات تأثرت أكثر؟

ـ كنت مولعاً بسير الأبطال خاصة عنترة، حتى جمعتني الأقدار بدون كيخوته فظفر في ضميري بعنترة، فقتله شر قتلة وشفاني من داء البطولة. وما كدت أرتاح من هياج عنترة حتى تحرك فيَّ السندباد إذ أصبحت بمثل التناسخ، فتى يقضي وقته على أهبة الطواف حول الأرض ضارباً في مجاهلها ومعالمها. فكنت في ذلك العهد السعيد وقصاراي قراءة كتب الأسفار آناء الليل ورحلة بالترام على خط المنارة ذهاباً وإياباً، أطراف النهار، ولا أعلم من قتل في نفسي هذا السندباد. المهم أنه لحق بعنترة في عالم الذكرى. ويلوح لي أن في نفس كل أمرىء ثلاث جثث من هذا النوع على الأقل. في ما يخصني: عنترة عبس، فسندباد ألف ليلة وليلة، فمجنون ليلى، في ثلاثة ضرائح مكتوب على قبرياتها «هو الحي الباقي» دون تأريخ.

والشعر، ألم يراودك نظم الشعر ككل زملائك الكتّاب: مثل مارون عبود ورئيف خوري وتوفيق يوسف عواد وغيرهم؟

ـ بلى، ثم لم ألبث، لحسن الطالع، أن تبت توبة نصوحاً، فكنت كعاصر الخمر الذي ما كاد يختم زجاجته على أنها «لذة للشاربين» حتى كتب عليها: «خل» وألقاها في زاوية المطبخ.

ومع ذلك ظللت النديم الأول، إذ إن غالبية مقالاتك الأدبية هي في الشعر والشعراء، لكن يحير أنك تبدي الإعجاب نفسه بامرىء القيس وبعمر الزعني مثلاً فكيف توفق في هذا؟

ـ لا مناص للأديب من أن يعرف حاجة الجمهور وطلبه، ولكن أي جمهور؟ هل ثمة جمهور واحد أو جماهير مختلفة؟ إن المسألة بين الذين لا يفهمون إلاّ قصة أبي زيد الهلالي، وأمثالها، وبين الذين تسمو نفوسهم إلى «لزوميات» المعري وأشباهها بعيدة جد بعيدة، ولا أحسب أبا زيد هذا مهما يكثر عديده، قادراً ذات يوم على قتل المعري، ولا المعري يقتل أبا زيد، فكلاهما ضرورة للناس، والأدب في كل أمة وكل عصر، يظل بين هؤلاء وهؤلاء منجذباً، كل يشد إلى ناحيته، ويعمل على شاكلته.

وإن عامية عمر الزعني لأحسن استيفاء لشروط البلاغة من بدائع كثيرين من «أدباء العصر».

كيف تبرر لعمر الزعني اقتباسه إحدى قصائده من قصيدة لبيار لويس، بل تبدي إعجابك بينما تنكر مثل هذا على إلياس فياض في اقتباسه لقصيدة سوللي برودووم. وكلاهما لم يذكرا الأصل؟

ـ إنه إعجاز الزعني ربما، سواء في اختياره القالب الذي أودعه اقتباسه من قصيدة غربية،

فسما بها ما شاء وهذبها ما وجد إلى تهذيبها سبيلاً، لكنه لا يترك الأرض التي منها نشأته وإليها معاده، فإذا استمد عنصراً غريباً تمثله أولاً، ثم زفه إلينا وكأنه بضاعتنا، وهكذا تحيا الآداب القومية في الأمم.

لكن فياض لم يكن أقل تميزاً في الاقتباس مما كان الزعني، على حد ما نستنتج من مقالتك بالذات.

ـ ربما، لكن المناسبة هي التي أثارتني، إذ شاء الريحاني أن يقوم بترجمة قصيدة فياض إلى الإنكليزية.

فتساءلت لو أن فتى أميركياً يطلب العلم في باريس ويشتغل بأطروحة موضوعها «الرأي الفلسفي في شعر سوللي برودووم» فوقع نظره على قصيدة «النجوم» المترجمة ثم ذكر أنها «مجرة» الشاعر الفرنسي، ألا يختم قوله بالضحك:

«ولكن هذه بضاعتنا ردت إلينا»؟

لماذا لم تجرب النقد المبني على العلم الذي كان بدأ يشيع في أيامك؟

ـ لا أكتمك أنني كانت لي في الدراسة العلمية للأدب، على أحدث أصولها، تجارب قليلة غير موفقة وقفت بي، لحسن حظ العلم، في أول الطريق. قلت لنفسي ذات يوم: إذا كان ثلاثة من أئمة النقد الغربي الأدبي في هذا العصر، لم يألوا جهداً في تطبيق مبادىء العلوم الطبيعية وأساليبها على بحوثهم الممتعة في سير الأدب والأدباء، ولم يوفروا نظرية داروين ولا مارك التطويرية، فما يعوقنا نحن من الاقتداء بهم، بعد أن أصبحنا عيالاً على الغرب في كل شيء، حتى إن رباعيات الخيام وألف ليلة وليلة لا تصل إلينا بشق النفس إلاّ من طريقهم؟ فاستخرت الله، فكان نصيبي من العلوم الأرتماطيقي، ولم أقل الحساب، كي نظل جميعاً في الجو العلمي الذي لا ينقطع سحره. وبالفعل أخذت ألف ليلة وليلة وهو في رأي الغرب، كتاب الشرق العربي لا كتاب إلاه، والأرتماطيقي باليد الثانية، وقلت أحصي عدد الأشخاص ذكوراً وإناثاً، الذين يغمى عليهم بين دفتي هذا الكتاب، لفراق أو تلاق، لحزن أو فرح، لمرض في القلب، أو عسر في الهضم. ثم أنوعهم أنواعاً وأصنفهم أصنافاً، على نحو ما يصنع العلماء في ميدان النبات والحيوان. ولا حاجة للقول إنه مذ القصص الأولى، اجتمعت لدي أوفر مادة ممكنة عن الإغماء في مختلف أحواله وأشكاله، وأسبابه ونتائجه. أتحسب أن جنياً أفسد عليَّ عملي؟ لا، بل فتى من العاشقين، عبقري الإغماء، استطاع أن يغيب عن صوابه في خمسة أسطر عشر مرات، يزيد إغماء كلما زادوه إنعاشاً، فأعجزني وأيأسني صاحب هذا الرقم القياسي الذي لم يسبقه سابق، ولن يلحقه لاحق، عافاه الله.

في كتابك «أديب في السوق» أروع الصور تهكماً على الشاعر «البرجعاجي» منذ تركه أبو نواس يبحث «عن رسم يسائله». وتصفه أنه «كان يعدو، حين فاجأته الكارثة ـ أي الحرب العالمية ـ خلف قافية شرود، فزلت قدمه، والله وحده يعلم كم لبث على الدرج، متدحرجاً من شاهق البرج العاجي، ولم يكن يبلغ عتبة الباب حتى وجد نفسه في الساحة، بين بني آدم المعذبين».

فهل كنت أنت من هؤلاء قبل أن تفجأك الكارثة؟

ـ ربما.

ماذا كان ردك على الذين كثيراً ما تساءلوا في صددك: ما له وللسياسة؟

ـ أعجب ما في القضية أنه لم يكن بينهم من هو من رأيي ومذهبي السياسي لأعزي نفسي موهماً إياها بأن النصيحة خالصة لوجه الله.

ما العمل ونحن أناس للحق والعدل والحرية قيمة عندهم ترجح كفتها في ميزان ليس أقل دقة من هذا الميزان الذي توزن به الطيبات من الفاكهة وغيرها، فلا أقل من أن نؤيد بالقلب واللسان أولئك الذين ينتصرون للحق والعدل والحرية في كل مكان.

أهذا ما دفعك إلى ترشيح نفسك للنيابة عن منطقتك؟

ـ نعم، لأنه يجب أن نعرف كيف يصح أن نعيش.

حسناً، لو طلبنا منك أن تعد بياناً انتخابياً، فماذا يتضمن بيانك؟

ـ سيتألف من أحد عشر بنداً قد لا تخرج في محتواها إلاّ بعض الشيء عما تلوح به أكثر البرامج الانتخابية.. وهو ككل برنامج محترم يعد كثيراً: يأتي البيوت من أبوابها. إنه البرنامج الذي لم يتغير ولم يتبدل منذ عشرات السنين، منذ وجد الدستور اللبناني، لسبب واحد هو أنه لم ينفذ.

يعني باختصار؟

ـ الإجماع على إرادة واحدة، هي إرادة العيش في ظلال هذا الوطن بحرية وعدل وتضامن.

إن العالم مشغول بحل مشاكله الكبرى. ونحن ما زلنا منهمكين في حل مشكلة ابتدائية حيوية، كدت أقول حيوانية. ليس بكافٍ كلما رأينا البيت يحترق، أن نهب جميعاً لإخماد النار، يجب أن نمنع أسباب الحريق، وأن نبعد عن البيت المحرقين. لنقل بصراحة: لا

يمكن أن يكون لبنان وطناً مسيحياً، ولا وطناً إسلامياً. لا يكون لبنان إلاّ وطناً لجميع اللبنانيين على السواء.

ماذا يعني لك لبنان، خارج كونه وطناً؟

ـ لبنان ملقى السبل المتفرقة، ومعترك الأمم المتنافسة، ومزدحم الثقافات المتقاطعة. ما من قوة في الأرض تستطيع أن تغلق ساحله الغربي، هذا الباب المفتوح على مصراعيه للأبيض المتوسط، من مدنيات وشعوب، يعطيها ويأخذ عنها ثم يقذف بذلك واحة غريقة في الصحراء. وما من قوة في الأرض تستطيع أن تسلخه من هذا الشرق السامي الذي وصلته به، منذ كان التاريخ بل قبل أن يكون، وشائج دم ولغة، وتقاليد وأساطير، وعبادات وثقافات، ثم يقذف به جزيرة عائمة في الأوقيانوس. سيظل لبنان حيث هو، وحيث كان من الطبيعة ومن التاريخ، همزة وصل بين الشرق والغرب اللذين يلتقيان فيه. وإذا صح أن مستقبلاً قريباً أو بعيداً، لن يعرف الأثرة القومية وما يلازمها من مظاهر الطمع والفتح والغلبة، ولا التحريم الفكري وما ينشأ عنه من تعصب على اختلاف أنواعه، فقد كانت إذن ثقافة لبنان هي المثلى، ورسالته في الدنيا هي الفضلى: ثقافة تمازج ورسالة تواصل.

بدأت حياتك الصحافية في جريدة اسمها «الحقيقة» وختمت حياتك الفكرية بكتاب اسمه «الحقيقة اللبنانية». وقديماً قيل إن للحقيقة مذاقاً مراً، فما هو تعليقك؟

ـ إن الحقيقة ليست مرة وليست حلوة، إن لها طعماً خاصاً هو طعم الحقيقة.

* * *

مختارات من كلماته:

في لبنان واللبنانيين

«ثمة ظاهرة في حياتنا الاجتماعية هي أن نحاسب المرء أو الجماعة على ما نخشى ـ وأحياناً على ما نود ـ أن يضمروه ولو جاهروا بعكسه، نقول ذلك لمناسبة ما يتأوله بعضهم، كلما سمع أو قرأ هذه الصفة «لبناني» تضاف إلى «الثقافة» أو إلى «التاريخ» أو إلى «الحقيقة» أو بما معناها، زعماً منه أن في هذه الإضافة «الطبيعية» في نظرنا، إنكاراً أو محاولة إنكار بشأن الثقافة العربية والتاريخ العربي في ثقافتنا وتاريخنا، أو الحقيقة العربية بنوع خاص».

(من «الحقيقة اللبنانية»)

«... حتى ليمكن القول إن لبنان شبكة مطروحة على العالم تنتظم أجزاءه».

(من «الحقيقة اللبنانية»)

«إن اللبناني إنسان مولع بالتغرب، تغريه به عوامل عارضة وأصلية: التغرب مادة ومعنى، بالجسد والروح، بالأخذ والعطاء».

(من «الحقيقة اللبنانية»)

«ليست القوة الاستبدادية إلاّ مدعاة لانتشار الأفكار الجديدة».

(من «كيف ينهض العرب»)

«لا ينهض العرب إلاّ إذا أصبحت العربية أو المبدأ ديانة لهم.

هذه هي الفكرة الرئيسية للكتاب، أسير منها باسم العرب دون نظر إلى معتقدهم الديني، داعياً إياهم إلى اعتناق مذهب سياسي - وإنما المستقبل للمذاهب السياسية».

(من «كيف ينهض العرب»)

«الأرض منذ استدارت، ثم جاء غاليلي فضربها برجله فدارت، أصبح شرقها وغربها لفظين لا طائل تحتهما».

(من «لا هوادة»)

«إن السوريين واللبنانيين، سواء في مواطنهم أم مهاجرهم وسواء في الحقل النظري أم في المضمار العملي كانوا إلى عهد غير بعيد طليعة العاملين على صب الحركة الوطنية الاستقلالية في البلاد العربية في بوتقة القومية الصرف التي لا غبار عليها من التفرقة الدينية أو الصبغة الإقليمية».

(من «الحقيقة اللبنانية»)

«يقولون لنا: إن العين لن تقاوم المخرز، أما التاريخ فقد عرف حواراً يدور بين تلك العين وذاك المخرز، ودائماً ينبت للعين ظفر وناب».

(من «أديب في السوق»)

في الأدب

«الكمال في مؤلف وقارئه - حبذا لو اجتمعا». (من «الفصول الأربعة»)

«... وكثيراً ما رأينا كتّاباً استلوا من دبر «قصصهم» أو تصانيعهم روح الحياة أو الواقع، مصاً بشفافهم الطاهرة عن «دنس العامة» زاعمين أنهم بذلك يبدلونها به «حياة من أدبهم الميت».

(من يومياته)

« أكثر أدبائنا ـ ولا أغالي ـ حقيقون أن يبيتوا كشافة قبل أن يصبحوا أدباء، الكتّاب منهم والشعراء».

(من «الفصول الأربعة»)

«... وإذا كانت الآثار الأدبية بضاعة معروضة في السوق، معرضة لأن تنفق أو تكسد، فليس من الواجب أن تكون بأجمعها بضاعة مزجاة أو رديئة، وإن تكن الرداءة في هذا «الصنف» على الأغلب شرطاً في رواجها أو «عدم وقوفها» بلغة السوق».

(من «الباب المرصود»)

«لو شئت يوماً أن أتمثل الأديب في بلادنا، لما قامت في ذهني إلاّ صورة واحدة، هي صورة رجل من ورق وحبر».

(من «الفصول الأربعة»)

ـ عن امرىء القيس: «لست على يقين من أن شعره يفضل حياته... لعل الأصح أن نقول: كانت حياته شعراً في «حالة العمل»، وكان شعره حياة «منظومة»....

(من «الباب المرصود»)

«بلغ عتبة الباب فوجد نفسه في الساحة، بين بني آدم المعذبين، وكانت يده في جيبه. وفي جيبه طومار، ولو انشق الطومار كفلقتي رمانة، لكانت إحداهما «القصة ذات الفصلين» وكانت الثانية «الخبز على ثلاث روايات»، ويا للفضيحة، فالحرب كانت قد أعلنت».

(من «أديب في السوق»)

«حتى ثبت له (أي الأديب) نهائياً ضرورة أن يكون من زمانه، وفي زمانه، ولزمانه...».

(من «أديب في السوق»)

«إن اللغة العربية التي عرفت، منذ البداية، قطاراً من نوع خاص، عرباته الإبل، لم تكن في عزلة تامة عن اللغات التي أتيح لها أن تتصل بها».

(من يومياته)

«اللغة في يد الأديب كالعجينة يصنع منها ما يشاء، يعطينا خبزنا اليومي نحن الفقراء».

(من «الباب المرصود»)

«إنما يخلد الشاعر بشعره، لا بشروح شارحيه، أو أخبار مؤرخيه، وأحياناً رغم أنف الشارحين والمؤرخين».

(من «الباب المرصود»)

«في ديوان «أحلام» للسيد شفيق المعلوف، ما عدا تلك الأفعى، زنبقة في جمجمة وكرة

نار ونفخة كور وهلم جراً. وفيها أيضاً قبور... إن العامة لم يدعوا شيئاً إلاّ قالوه. والمثل: «من نام بين القبور لم يأمن الأحلام المرعبة»، مشهور».

(من «الباب المرصود»)

«كل تفسير يلاشي الشعر».

(من «الفصول الأربعة»)

«صورة المرأة في أدبنا ـ مي ودعد وهند أو (سعاد التي بانت) كل هؤلاء أو إحداهن أو لا أحد، صورة غامضة مبهمة ضائعة. لا ذاتية ولا ميزة ولا شيء تعرفها به، أو هو ذلك «الشيء» الذي لا شكل له يوصف: تراه ليلاً في أزقتنا الملتوية الضيقة كصدر المغموم في ملاءة سوداء، فتحس لأول وهلة أنه يهم أن يتضاءل ويتصاغر ويتخبأ، متسللاً في ظلال الجدران القائمة الموحشة، ويقولون إنه «امرأة»...».

(من «الباب المرصود»)

«الفن في عصرنا بلغ أشده، بل جاوز حده، منذ طفق الشعر «يتفلسف» في موضوع ذاته، كما نفعل نحن الآن».

(من «الفصول الأربعة»)

في الإنسان والمجتمع

«... وإن قوافل البشرية المتنقلة في أزل الآزال إلى أبد الآباد، في سبلها المختلفة، لتقف جميعاً عند غاية واحدة مزدحمة على عتبة الباب المرصود، حاسبة أن السعادة الكبرى والطمأنينة العظمى خلف الباب، متسائلة في حيرة ولهفة:

ـ ولكن من، ترى، يفك الرصد»؟

(من «الباب المرصود»)

«فمن الذي يزعم أن الناس يبرزون في أفعالهم، فأنا أذهب، بالضد، إلى أنهم يختبئون فيها».

(من «الفصول الأربعة»)

ويلوح لي أن في نفس كل امرىء ثلاث جثث على الأقل: عنترة عبس، فسندباد ألف ليلة وليلة، فمجنون ليلى، في ثلاثة أضرحة، مكتوب على قبرياتها: «هو الحي الباقي!» دون تاريخ».

(من «الباب المرصود»)

«للبعد بركة».

(من يومياته)

«يجب أن نعرف كيف يصح أن نعيش».

(من «الحقيقة اللبنانية»)

«حيث توجد الإرادة تنشق الطريق».

(مجلة «الأديب» - ١٩٤٤)

«إن الحرية في العالم هي كالسلم، وحدة لا تقبل التجزئة».

(من «الحقيقة اللبنانية»)

شهادات ذاتية

«فتبعتني نفسي كالمرغمة، وكنت أتلفت ورائي، حيناً بعد حين، لأنظر أين هي... ومشيت على مهل وأنا أسرح الطرف معجباً، كأني أفتح على الكون عينين جديدتين لم يسبق أن استعملهما أحد، كمثل نافذتين في دار مهجورة، أقفلتا زمناً، فلما آب إلى الدار أهلها، وفتحت النافذتان أخذتا تنظران وكأن الأرض بدلت، والسماء غير السماء».

(من «أديب في السوق»)

«طبيعتي في تناقضها الفاضح: هذا ما أورثنيه أبي قبل أن أولد وقبل أن يموت. حبذا التراث لو كنت أستطيع بشطره الأول أن أقف على المسارح ماجناً أبيع الضحك بالدرهم، وأن أجلس بشطره الثاني في المآتم أشتري بالدموع المطاعم... بين المآدب والمنادب، نعم المهنة وحبذا التراث!».

(من يومياته)

«ففي المنزل لم أعرف أبي ولم يعرفني، وأمي وأنا ما اجتمعنا... وقلما حدثت نفسي فصدقتني الحديث... وحشة ما أروعها!... إلا هنيهات حنان، هي ابتسامات لا تقر، كقلب الجبان، أو سراب الظمآن...».

(من يومياته)

فأنا أقوى ما أكون تفكيراً حين أكتب، وأشعر بأني حين أكتب تتضح لي أمور كانت مبهمة».

(من يومياته)

«أتاني كارت من جميل البارودي فيه أن بيروت ندبتني ورثتني لأني غرقت مع الباخرة لوتوس. اضطربت جداً خشية أن يكون الخبر الكاذب تسرب إلى البيت فأقامه وأقعده، ولكني ولا أكتمك، وجدت أيضاً في هذا الخبر وما سببه وما قرأت عنه إلى الآن بعض اللذة».

(من رسائله الشخصية)

في التصوير الساخر

«لعل اليازجي، بسائق فطرته الحصيفة، فطن إلى هذا المعنى، معنى «الصورة لا التمثال» حينما حاول أن يرد «الحركات» في البيت الذي نحن بصدده:

«تناهى سكون الحسن في حركاتها...» إلى الألحاظ في البيت السابق، لأن جماع الحسن عنده هو في الحدق وهالاتها، سواء كانت نجلاء سليمة أو نواعس سقيمة، فتلك منطقة الجمال. لكن اليازجي لم يلبث أن أخذ في حديث عن «حركة الألحاظ» غامض مختلط، أصبحنا معه لا ندري، أنحن تجاه إحدى الصور المجونية التي تنصب للإعلان في واجهات المخازن، دائرة عيونها، متحركة ذقونها، أم أن معشوقة أبي الطيب قفزت اليوم من إطارها، بإغراء من هذا الشيخ الجليل، وسارت مهرولة في الأزقة، غامزة ذات اليمين وذات الشمال؟».

(من «الفصول الأربعة»)

«كيف يحمل هذا السلاح، أعلى كتفه اليمنى، أم على كتفه اليسرى؟ ومن أين يسدده، أمن فوق أم من تحت؟».

(من «الحطر الآخر»)

«وهكذا عدنا من حيث أتينا، ونحن نقص على الناس أننا رأينا الربيع يدخل البلد متنكراً في ثوب الشتاء».

(من «أديب في السوق»)

«يلقي على الكون وأحداثه، والحياة وتكاليفها، من قمة اسمه الشامخ، نظرة خاطفة فيخيل إليه أنه في مئذنة، ويصاب بالدوار...».

(من قصة «حنا الميت»)

«فاعجبوا لخصمين اثنين يتبارزان بسيف واحد».

(من «الخطر الآحر»)

«إنه يتعجب أيضاً حين يتعجب حقيقته، أو أنه متى يسألك: لماذا! فأنت تغتاظ، كأنه يقول لك: لماذا؟ مرتين دفعة واحدة».

(من «حنا الميت»)

«والمعلم الوديع الطيب الذي لا يرى بداً لممارسة وظيفته على الوجه الأكمل، من استعارة عين الذئب يركبها في أحد محجريه كعين من زجاج».

(من «حنا الميت»)

الرحلة المعاكسة

«ما يهم ليس نجاح السعي، بل السعي في ذاته».
ألبر أديب

إن اللبناني الذي انتقل من لبنان إلى مصر، قبل قرن، ليؤسس مجلة «الهلال»، واللبناني الذي انتقل من مصر إلى لبنان قبل نصف قرن ليؤسس مجلة «الأديب» هما نموذج المثقف اللبناني. منذ بداية عصر النهضة حتى الحرب اللبنانية ١٩٧٥، كان اللبناني يفتش عن المركز العربي الأكثر ملاءمة لسماع صوته فيعتلي منبره، بل يخترع المنبر عندما لا يكون موجوداً بشرط أكبر هامش للحريات. وهكذا كانت القاهرة منذ أواخر القرن الماضي حتى الحرب العالمية الثانية في هذا القرن، وهكذا كانت بيروت منذ الحرب العالمية الثانية حتى الحرب اللبنانية.

وصف فاروق حسني، وزير الثقافة في مصر، في كلمة الاحتفال بمئوية «الهلال»، وصف المناسبة بأنها فرصة «لجمع وزراء الثقافة العرب مع الأدباء والشعراء والفنانين ورؤساء التحرير ومحرري المجلات الثقافية والمهتمين بالثقافة العربية في كل أنحاء العالم...».

إنه اعتراف ليس فقط بأهمية «الهلال» المجلة العربية الثقافية الوحيدة التي استمرت دون توقف مائة عام، بل أيضاً بأن هذه المجلة ليست «مصرية» بقدر ما كانت مجلة «الأديب» غير لبنانية لأن كلتا المجلتين، وهكذا مؤسساهما جرجي زيدان وألبر أديب كان مداهُما العالم العربي، وأفقُهما العالم كله. ألم يكن هذا دور المثقف اللبناني قبل نكبة الحرب اللبنانية؟

فكيف بدأت المغامرتان: مغامرة «الهلال»، ومغامرة «الأديب» وكيف نجحتا؟

عندما حط جرجي زيدان، لأول مرة على أرض مصر، في أحد أيام تشرين الأول من ١٨٨٣، في ميناء الإسكندرية، هل كان هذا الشاب اللبناني الفقير، ابن عين عنوب،

يرغب حقاً في استكمال دروس الطب التي كان توقف عنها، في الكلية السورية الإنجيلية في بيروت بسبب الفقر، أو كان يفتش عن دور يحس به ولا يدرك كنهه؟

ولو كان حقاً هدفه الطب فلماذا ترك «قصر العيني» ودروسه الطبية ليلتحق بالصحيفة اليومية الوحيدة التي كانت تصدر في القاهرة آنذاك واسمها «الزمان»، ولماذا رافق الحملة الإنكليزية النيلية إلى السودان مترجماً فيشارك في متاعب الرحلة التي وصف انطباعاته عنها في كتابه «تاريخ مصر الحديث»؟

وما الذي حمله بعد ذلك على زيارة متاحف ومكتبات ومجامع العلم في العاصمة الإنكليزية؟

ولو كان يهتم بأن يتدبر أمر معيشته، فلماذا تخلى عن وظيفته الإدارية في مجلة «المقتطف» في القاهرة، ليتطوع معلماً اللغة العربية في مدرسة العبيدية؟ ولماذا انتقل من التعليم إلى مشاركة نجيب متري في إدارة مطبعة سوف يستأثر بها أخيراً ويطلق عليها اسم مطبعة «الهلال»، ومنها سوف يحقق هاجسه في ١٨٩٢ ويصدر مجلة «الهلال» التي كرّس لها السنوات الباقية من حياته القصيرة؟

لماذا «الهلال»؟

بالطبع لم يكن جرجي زيدان أول لبناني أنشأ في مصر مجلة ثقافية، كان سبقه إلى مصر العديد من اللبنانيين وأنشأوا العديد من المجلات، ففي أواخر القرن التاسع عشر، وبرغم أن بيروت كانت المختبر الذي يغلي بورشة النهضة الثقافية للعرب، تشددت الرقابة العثمانية على الحريات فلا ذهاب إلى أبعد من حد معين تسمح به القوانين في بقعة مرتبطة ارتباطاً مباشراً بالإدارة العثمانية، وكانت مصر، بعد تمرد محمد علي باشا الكبير على الدولة العثمانية وانفتاحه على الغرب، تسمح بحرية تفتقدها بيروت.

وهكذا عندما استقر جرجي زيدان في مصر أخيراً، آتياً من تطواف، كان سبقه إلى هناك لبنانيون مارسوا النشاط الثقافي والسياسي بقوة، لكنه، وهو الذي افتتح حياته الأدبية بكتاب عن فلسفة اللغة خوّله الدخول في «المجمع الآسيوي الملكي» عرف أنه منذور لدور أكبر مما في السنوات التسع التي أعقبت وصوله إلى مصر.

مسيرة «الهلال»

كانت مصر، كما في قاموس يوسف أسعد داغر للصحافة، في حاجة إلى منبر ثقافي طليعي، فلم تكن «جامعة» فرح أنطون تأسست بعد، وكانت مجلة أديب إسحق «مصر» عطلت بعد الثورة العرابية في ١٨٨١، وكذلك صحيفة «الوطن» التي أنشأها ميخايل عبد

السيد. ولكن كانت للصحافة اليومية منابرها، كانت «الأهرام» لبشارة وسليم تقلا، ثم «المقطم»، إلى دوريات عديدة هامشية، وأما «المقتطف» فكانت تقتصر على التقدم العلمي، ومن المؤكد أن جرجي زيدان لاحظ نقصاً عليه أن يكمله في ميدان الثقافة. وأنه أهل للعب هذا الدور، في زمن مفتوح على كل مغامرة ثقافية طليعية تساعد على النهضة العربية، شأن زملائه من الرواد اللبنانيين.

ويكفي هذا الدور أن مجلة «الهلال» التي أنشأها نشر فيها الفصول الأولى لمؤلفه الضخم الذي سيصدر في ١٩١١ في أربعة أجزاء بعنوان «تاريخ آداب اللغة العربية». وهو، كما يذكر زيدان في المقدمة أول كتاب متكامل لتاريخ الأدب العربي بحسب التصنيف الغربي لمثل هذا النوع الذي لم يعرفه قدامى مؤرخي الأدب من العرب. ومن المفيد القول أن زيدان عبر العنوان الذي اختاره حل الإشكال الذي كان يواجه الذين سبقوه في تحديد نسبة تاريخ الأدب إلى العرب حين أن جرجي زيدان كان يعرف أن التاريخ الأدبي مرتبط باللغة وليس بالجنس لأن الذين ساهموا في تطوير هذا الأدب هم من جنسيات مختلفة، فأطلق اسم «تاريخ آداب اللغة العربية» وتبعه كما يقول محمد عبد الغني حسن في ترجمته لجرجي زيدان، باقي المؤرخين الذين أخذوا طريقة التصنيف، وكذلك الاسم. ثم حسم الأمر الشيخ عبدالله العلايلي تأييداً للطرح الزيداني.

لكن «الهلال» لم تقتصر على آراء جرجي زيدان في التاريخ والأدب واللغة ولا على مباحثه الطليعية آنذاك، إذ جهد في استكتاب كل الأقلام التي كان يراها قادرة على استكمال هدفه لتقديم صورة جديدة للثقافة العصرية، وهي الصورة التي تبدو واضحة في الباب الذي خصصه زيدان للرد على أسئلة القراء في مختلف الميادين الثقافية العصرية، وكان هدفه الوصول إلى أكبر عدد منهم.

وقد يكون في تعليله لاختيار اسم المجلة ما يدل على حرص زيدان على مسايرة الدولة العثمانية، لمزيد من الانتشار في بلدان الأمبراطورية، حين يقول: «دعونا مجلتنا «الهلال» إشارة إلى ظهور هذه المجلة مرة كل شهر، تفاؤلاً بنموها على الزمن حتى تتدرج في مدارج الكمال، فإذا لاقت قبولاً وإقبالاً أصبحت بدراً كاملاً بإذن الله» ـ كما جاء في افتتاحية العدد الأول من «الهلال».

وظلت المجلة شغله الشاغل طوال حياته دون أن تمنعه عن تأليف الكتب التي كان ينشر فصولها الأولى في مجلته، وفي هذا الصدد يقول المستشرق كراتشكوفسكي: «ارتبطت حياة زيدان وثيقاً بمجلته منذ البداية حتى وفاته المبكرة».

مات زيدان العام ١٩١٤ عن ٥٣ عاماً قضى منها ٢٢ سنة في مجلته.

أديب و«الأديب»

أما ألبر أديب، فهو المكمل لدور جرجي زيدان. عندما ظهرت «الأديب» كانت «الهلال» صارت استمراراً روتينياً مبتعدة عن مضمونها الطليعي مع جرجي زيدان، وكانت المجلات الأدبية الكبرى انهارت في بداية الحرب العالمية الثانية. وعلى الصعيد اللبناني كان ثمة فراغ بعد توقف «المكشوف»، وربما كان لا بد لأديب لبناني عاش فترة ازدهار القاهرة كمركز ثقافي عربي أن يدرك أن الأوان آن للعودة إلى بيروت وملء فراغ المنبر الثقافي الذي يواصل عبره النهضويون اللبنانيون دورهم الكبير.

وهكذا استكمالاً لدور جرجي زيدان الذي ترك بيروت إلى القاهرة ليؤسس قبل قرن مجلته الرائدة، عاد لبناني آخر، هو ألبر أديب إلى بيروت من القاهرة ليؤسس قبل نصف قرن مجلة رائدة، تنطلق من بيروت لتسع العالم العربي كله.

وكان لا بد أن يكون لهذا اللبناني صفات معينة لهذا الدور، ولم تكن تنطبق الصفات المطلوبة على أي شخص انطباقها على ألبر أديب، فهذا الأديب الذي توقفت به أمه في الإسكندرية عائدة من المكسيك، ولم يكن له من العمر سوى ست سنوات سوف يختزن خلال نشأته وإقامته الطويلة في مصر كل الزخم الثقافي الذي كان مارسه اللبنانيون الرواد والجيل اللاحق من المصريين في مطلع القرن.

كانت القاهرة مطلع القرن تعج بكل الأفكار الطليعية سياسية وأدبية، كانت المدينة الكوسموبوليتية بتميز آنذاك بين المدن العربية. وفي جوها كتب أديب أول قصائده بالفرنسية، وأول محاولاته في الشعر الحديث، الذي كان يسميه «الشعر المطلق». وسوف يضع أديب محاولاته هذه في مجموعة يتيمة صدرت في الخمسينيات بعنوان «لمن؟».

وإلى ثقافته المفتوحة على العصر مارس ألبر أديب الصحافة في كل ميادينها في القاهرة: في مجلة «الإخاء» لصاحبها سليم قبعين، وفي «المرأة الجديدة» ثم في «السياسة الأسبوعية»، ومع جورج طنوس في صحيفة «كوكب الشرق» لسان حزب الوفد، ثم في صحيفتي «الرقيب» و«الناس». وتولى رئاسة تحرير مجلة «الفكاهة» التي كانت تصدر عن دار مجلة «الهلال» زمن رئاسة تحرير إميل زيدان «الهلال». ثم في جريدة «الاتحاد» للمازني و«الأسبوع»، منغمساً في كل الجدل الثقافي والسياسي الذي كانت تعيشه القاهرة.

وهكذا عندما عاد إلى لبنان، من إقامة قصيرة في السودان، انغمس أيضاً في الجو الذي كان يعيشه سابقاً.

وقد يفاجأ القارىء الذي لا يعرف صاحب مجلة «الأديب» أن هذا الرجل صار في لبنان مفوض الدعاية لـ «عصبة العمل القومي»، وساهم مع كمال جنبلاط في وضع دستور «الحزب التقدمي الإشتراكي»، كما ساهم في تأسيس كتلة «التحرر الوطني» التي رأسها عبد الحميد كرامي، وكان هو سكرتيرها، وفي ١٩٣٨ أسس إذاعة «صوت الشرق» وظل مديرها حتى ١٩٤٢ عندما أخرجته السلطات الفرنسية من منصبه، بعد اعتقال أفراد الحكومة اللبنانية، ووضع في الإقامة الجبرية.

وفي هذا الجو أدرك ألبر أديب أنه كان حتى الآن «يغمس خارج الصحن»، وأن دوره الحقيقي يجب أن ينحصر في إصدار مجلة ثقافية شهرية طليعية، تعبىء الفراغ في هذا الميدان، واستبدت به الفكرة حتى أنه قرر إصدارها في السنة نفسها، أي ١٩٤٢، حين كانت الحرب العالمية الثانية رحاها دائرة، والورق محدود الاستيراد، غالي الثمن. لكن عناد ألبر أديب كان أقوى من السوق السوداء، ومع رأفت بحيري، الأديب والرسام ومصمم الكتب، صدر العدد الأول من «الأديب» قبل نهاية ١٩٤٢.

كانت أسرة «الأديب» في البداية قليلة العدد، وسرعان ما التف حولها الأدباء الثوريون والكتاب المجددون أمثال الشيخ عبد الله العلايلي، ونقولا فياض ونور الدين بيهم وإلياس أبو شبكة، (الذي توفي في السنة الثانية «للأديب») ثم امتدت شبكة «الأديب» إلى سوريا والعراق ومصر. وقلة هم الذين لم تنشر لهم «الأديب» من المجددين، وكثيرة هي الأسماء الجديدة التي أطلقتها «الأديب» وخاصة من رواد الشعر العراقي الحديث.

«الأديب»

عندما قابلت ألبر أديب للمرة الأولى في ١٩٥٩، أحمل معي مخطوطة ديواني الأول «أشياء ميتة»، كنت بعد حديث الإقامة في بيروت، طالباً في صف البكالوريا في «كلية لبنان» لصاحبها الأب حنا الفاخوري الذي نصحني، في صدد طبع ديواني باستشارة صاحب «الأديب».

وكنت أفضل مجلة «الثقافة الوطنية» التي اعتبرتها الأقرب إليّ مذ كنت أتابعها حين كانت نشرة أسبوعية، إلاّ أن توقفها عن الصدور لم يترك لي الخيار، كان ذلك قبل أن أتعرف إلى صاحب مجلة «شعر».

كان ألبر أديب غارقاً في مكتبه الذي تغطيه أكداس الأوراق والكتب والمجلات ينظر إليّ من خلف نظارتين كأنهما عدستان مكبرتان. وعندما سألني أن أعود إليه في اليوم التالي

ريثما يتسنى له أن يقرأ مخطوطتي ندمت على مغامرتي، وكدت أعتذر ظناً أن هذا الرجل العبوس المتقدم في السن، لن يستطيع أن «يتفهم» شعري.

لكن لقائي الثاني له قلب الموقف فإذا هذا العجوز يخفي خلف منظره الجدي العبوس روحاً مرحة وطفولة حية. وإنه «يتفهم» الشعر الحديث أكثر مما ظننت. وفاجأني بعد أن اعتذر عن نشر ديواني (باعتباره ليس ناشراً للكتب) أنه اختار إحدى قصائد مجموعتي لنشرها في مجلته، وعندما سألني عن عمري، وكنت بعد في التاسعة عشرة، ظننت أنه سيغير رأيه في مسألة نشر القصيدة، لكنه فاجأني ثانية بقوله إنه، لصغر سني، سيضعها في مطلع العدد الجديد من «الأديب»، وهكذا شاءت الصدفة أن تنشر «الأديب» أولى قصائدي، كاملة، برغم طولها، كمزيد من التقدير. تذكرت ألبر أديب، تذكرت كرمه وحساسيته للعفوية الأولى للشاعر. ألا يردد في مجموعته اليتيمة عبارة «الاصطحاب الأول» بكل ما تعني تلك العبارة من عذرية المعرفة الأولى، وعفوية الصورة الأولى؟ ألم يتحدث هو، في إحدى مقطوعات مجموعته، عما يسميه «الطبعة الأولى للصورة، والرجفة التي لم تسجل بعد»؟

لكن ألبر أديب، كما يوسف الخال، وكل واحد على طريقته، كان يسعده أن يكتشف المواهب وأن يطلقها، وكأنه يطلق نفسه، أو يواصل مغامرة عجز هو عن التعبير عنها كاملة.

كانت «محاولة» ألبر أديب الشعرية تزامن محاولة أمين الريحاني التي سينشرها في «هتاف الأودية» وأيضاً محاولة لويس عوض التي سينشرها في «بلوتولاند». ومن مقارنة المحاولتين تبدو محاولة ألبر أديب أكثر نضجاً، خاصة إذا صدق قوله لي فيما بعد أن الجيد من شعره ضاع وباقي الأوراق التي صادرتها السلطات الفرنسية منذ تنحيته عن منصبه في «إذاعة الشرق».

وتمييزاً عن تسمية الريحاني لمحاولته الشعرية بأنها «الشعر المنثور»، أو عن تسمية جبران لمحاولته الشعرية بأنها «القصيدة المنثورة»، أو عن تسمية لويس عوض لمحاولته بأنها «الشعر الحر» شاء هو تسمية محاولته «الشعر الطلق»، ولم تكن تسمية «قصيدة النثر» درجت تلك الأيام.

والأكيد أن محاولة أديب في «شعره الطلق» تتميز عن محاولة الريحاني في «شعره المنثور»، بأنها أشد اقتصاداً في الكلمات، وأكثر تركيزاً على الرمز وأقرب التفاتة إلى اللفظة الشعرية وأقل انسراحاً مع الفكرة النثرية.

كان ألبر أديب يعي محدودية موهبته، لكنه، كما الريحاني، كان يهدف إلى تكسير النمط السائد، خاصة أنهما، بعكس جبران، لم يعرفا الوزن ولا التفعيلة.

وفي كل حال إن هوس النثر الشعري تراث لبناني عريق في عصر النهضة الحديثة، وإن اختلفت مقارباته: يبدعه أمين نخلة من خلال البلاغة العربية ذات الإيجاز التصويري، وأيضاً إلياس زخريا، وإن بمد سفسطائي، وراجي الراعي عبر الفكرة المتألقة كما لدى الفلاسفة اليونان، وفؤاد سليمان عبر الخطبة الشعرية، ونقولا قربان عبر الهندسة الشكلية للرومانسية النثرية، وغيرهم في النصف الثاني من هذا القرن الذين سيذهبون مذاهب شتى ومن منطلقات وتوجهات مختلفة، لها علاقة بتطور التعبير المعاصر.

وألبر أديب منذ البداية أدرك أهمية التحرر من الوزن والقافية في حضه على اللعب بالصورة: «للكلب عواء العندليب».

وقد يكون أديب هو المتأثر الأول بالشاعر مالارمه، تدل على ذلك محاولته في قصيدة سماها «النقد الأول» يقول فيها:

«ليس للقبح، والجمال بعد الألفة

مقياس أو فارق

والعادة

وليدة الوتيرة الواحدة

تدور على نفسها وتدور

فتألف الدوران على العادة

ونألف نحن الدوران

فكأنها مستقرة لا تدور».

والحق أنني قد أكون بالغت في تقديم صورة شعر ألبر أديب في هذا المنحى، إذ إن أغلب شعره ليس تماماً في حجم تطلباته.

فإن معظم هذه المقطوعات إجهاضات نثرية، على غير ما يرغب، وإغراءات بالنغم الداخلي يعجز عنها فيعوض تكراراً ألفاظاً تذكر بالقافية. وهو إذ يفتقد هذا النغم فليس أنه لا يحس بافتقاده، فأذنه التي لم تستطع الاهتداء إلى النغم الداخلي، لنقص في الموهبة، كانت تحاول التعويض بوهم نغم خارجي من مكتسبات الأذن الخارجية، كما في هذه المقطوعة التي لم ينشرها في ديوانه:

«أبي كان سكيراً
وأمي عبدة بيضاء
أبي كان فناناً
وأمي لم تكن بلهاء
أبي كان يشرب النبيذ
وأمي ترتوي من دموع العذراء
أبي كان عداء
وأمي لم تكن عرجاء
أبي كان يرعب الأسود ويروض القرود
ويرقص الفيله
وأمي كانت تعض أذن القطة البيضاء».

لكن ألبر أديب لمن يعرفه جيداً كان يتمثل بقدر الرواد الذين لا يهمهم أن يحققوا هم بأنفسهم ما يستطيعه آخرون إذا ساهموا في إطلاق مواهب الآخرين. من هنا كانت مجلة «الأديب» مساهمته، وقد لا أشطح بعيداً إذا قلت بأن اختيار ٣٣ قصيدة لمجموعة «لمن؟» له علاقة بعدد سنوات عمر المسيح على الأرض.

وفي المقطع الأخير من قصيدة «شاعر» يشير أديب إلى المسيح بقوله:

«فبكت العذارى لبكاء الطفل
الذي نسي الشعر ليصير شاعراً كبيراً».

وهذا الهاجس الرسولي، الذي يتجاوز المدلول اللفظي لكلمة شعر، هو يمنح البعض هذه القدرة على الغيرية، حيث نجاح الغير هو نجاحهم وتقدم الآخرين هو تقدمهم.

من هنا عظمة الفشل الذي مني به على الصعيد الشعري، وكان دافعه للقيام بالدور الذي قام به.

ليس غريباً بعد أن نجد في «قاموس الصحافة العربية» أن مجلدات «الأديب» ومجلدات «الهلال» في المرحلة الأولى من صدورها، حتى الحرب العالمية الثانية هي الأكثر انتشاراً في المكتبات العامة وفي محفوظات المراكز الثقافية العالمية. فهاتان المجلتان، كما مجلات ثقافية أخرى قليلة، شهادتان قيمتان على حقبتين من تاريخنا الأدبي.

مراجعة ضد التراجع

«إذا عرفنا كيف نحب لا يبقى لنا من عدو».
نعيمة

«ناسك الشخروب» أفقدنا بغيابه شيئاً من الطمأنينة كنا نتمتع بها، دون أن ندري، في زمن الحرب، لمجرد أنه موجود بيننا.

كان نعيمة الذي ظل محتفظاً بذاكرته، في التاسعة والتسعين، يمسك أيضاً بالذاكرة اللبنانية التي تشوشت في زمن الحرب، ويصلنا مباشرة بالدور اللبناني الكبير في النهضة العربية.

عندما عاد إلى لبنان قبل نصف قرن قال إنه عاد إلى «هذا البلد الهادىء والآمن»، ولم تتغير نظرته إلى وطنه زمن الحرب، ليس لأنه لم يتأثر بما يجري، ولم يشعر بغصة، بل لأنه كان ينظر دائماً إلى الأبعد، كما كل فكره الذي يصب في الأبعد، في المستقبل. فلم يكن ليقيس الزمن بالمسافات الصغيرة، واثقاً أنه «لا يصح سوى الصحيح»، كما يحلو له أن يردد، ربما لثقته بالمطلق الإنساني، وما التجارب والمحن له سوى محك الوعي، على الطريق الحتمي للأعلى. وهو يقيس كل الأشياء بالمطلق إلاّ الوعي يقيسه بالتجريب. الحدث مفتاح الوعي في فلسفة نعيمة.

أعرف أن البعض يحسده على هذا الموقف، وأن البعض يلومه على العيش في المستقبل، لكن البعض يدرك بحق أبعاد هذا الموقف لهذا الرجل الذي عاش كثيراً ورأى كثيراً أفقياً وعمودياً، واختار بنفسه، لرقدته الأخيرة، ثقباً في صخرة في الجبل، بكل ما يحفل به هذا الرمز من تكامل مع نظريته الدائرية، حيث موقعه في قلب نقطة الدائرة وبينه وبين كل أطرافها شعاع واحد متساوي المسافة في كل اتجاه: في بصيرته رؤية شاملة للتاريخ، وفي بصره رؤية شاملة للعالم الذي على تعبيره، يسير في اتجاه «دولة عالمية واحدة ودين عالمي

واحد، هو الدين الإنساني»، وفي ذلك اليوم «تتمزق غشاءات التعصب الإقليمي والعرقي والديني عن أعين الناس... فيكون ما ينفع أمة ينفع كل الأمم، وما يضر أمة يضر كل الأمم».

انسجاماً مع أسلوبي في تقديم أدباء النهضة كنت أود أن أبتكر حواراً مع ميخائيل نعيمة، مما كتبه، ألخص فيه فكره وأدبه وحياته. لكنني أستعيض، هنا، عن اختراع الحوار بحوار لي معه، لمجلة «شعر»، صيف ١٩٦٨. كان نعيمة آنذاك في الثمانين، أكمل رسالته الأدبية ونشر آخر أهم كتبه «أيوب». وكان في ذروة وعيه وحدة ذاكرته، عندما قصدناه، أنا وصديقي الشاعر نقولا قربان، إلى صخرته في الشخروب. ولم يكن القصد محاورته بل استدراجه لتلخيص نفسه بأبسط تعبير وأكثفه، وإن كان بعض هذا الاستدراج شابته بعض الحدة فليس إلاّ لإتاحة الفرصة له للدفاع عن بعض ما يأخذه البعض عليه، وقصدت المشافهة لأنها الأقرب للتعبير عن الصورة، بعكس المكاتبة التي تسمح بانتقاء كلمات بعد روية، والاستعانة بالوقت للاستذكار، حين المشافهة تفترض حضور الكلمات بعفوية، والذكريات الأعلق بالذهن والأكثر رسوخاً، والأفكار الأكثر تبلوراً.

وبدت لي أهمية هذا الحديث، كمرجع أكمل عن «صورة نعيمة بريشته»، ولم أفعل هنا سوى إعادة تقطيع القسم الأول منه وحذف بعض المقاطع، مع الإبقاء على كلام الناسك الذي ودعنا في حياته على أمل حياة جديدة.

إذا طلبنا منك أن تلخص سيرتك الذاتية فماذا تقول؟

- سيرتي في «سبعون» في ثلاثة مجلدات يصعب عليّ أن أوجزها ومع ذلك سأحاول فأقول: ولدت في قرية ككل القرى اللبنانية، في أواخر القرن الماضي، يرتزق معظم سكانها من الأرض. من عائلة أرثوذكسية، سافرت إلى الناصرة في بعثة من الجمعية الأمبراطورية الروسية ومن هناك إلى أوكرانيا الروسية حيث بقيت أربع سنوات فإلى واشنطن حيث تخرجت في الحقوق والأدب، فإلى نيويورك لأعمل في مجلة «الفنون» التي كان يصدرها صديقي نسيب عريضة. كانت بداية صالحة لإنجاح الحركة الأدبية الجديدة. لكن ضعفها المالي جعلني أتركها لأرتزق من أبواب أخرى دون أن أتخلى عنها نهائياً.

ابتدأت حياتي الأدبية ناقداً. ساعدني على وضوح الرؤية تعرفي إلى الأدب الروسي الغني مقابل فقر وتخلف وجمود في الأدب العربي على العموم. أخذت أشق في النقد الطريق إلى جعل الأدب موصولاً بالحياة، حاربت الأدب الميت والشكل الزخرفي.

التقيت في نيويورك زمرة من الأدباء كان ميلهم قريباً من ميلي. منهم جبران والريحاني وعريضة. فأنشأنا الرابطة التي نهجت نهجاً جديداً على الأدب العربي فنجحت تأثيراً وإنتاجاً.

بقيت في نيويورك حتى ١٩٣٢. لم أستطع أن أندمج في الحياة الأميركية فعدت إلى لبنان هذا البلد الهادىء الآمن، وبدأت حياتي من جديد وكأنني ولدت مرة ثانية.

هنا أعدت النظر في كل مفاهيمي الأدبية والفكرية والحياتية وأعطيت أهم عطائي. أترك التقدير للزمان. لخصت نظراتي الفلسفية في كتاب «مرداد».

ألم يبق من ذكريات الطفولة لديك شيء؟

ـ بل هي تلاحقني حتى الآن وأختصرها ببساطة العيش. في ذلك الزمان كانت العلاقة بين الأرض والناس حميمة. كان ثمة تعاون بشري، لا استغلال فيه بين المزارعين بعد تملكهم الأرض ونهاية عهد الإقطاع.

واليوم؟

ـ أنا لست متشائماً، فالتبديل في نمط الحياة له ما يبرره. وعالمنا اليوم قابل على تغيير هائل. وإني أرى مرحلة من المدنية في حالة احتضار لكنني لا أدري ما هي المرحلة في المستقبل.

ذكرت في سيرتك أنك اشتركت في جمعية سوريا الحرة لمحاربة الأتراك.

ـ نعم لكن معظم العاملين فيها كانوا غير أكفاء فتركت الجمعية.

يعني تخليت عن العمل لتحرير الوطن؟

ـ لا، بل اشتركت بعدها في جمعية أخرى سعى لتأليفها أيوب تابت وكان جبران سكرتيرها للمراسلات الأجنبية وأنا للمراسلات العربية. حاولت اللجنة توضيح أهمية تحرير سوريا ولبنان من النير التركي. وحاولنا تجميع متطوعين للذهاب إلى سوريا ولبنان.

أفي تلك المرحلة كتبت قصيدتك الرثائية؟

ـ نعم. كان ذلك بعد أن ترامت إلينا أخبار الجماعة في لبنان أيام الحرب. نظمت القصيدة في أقل من ساعتين.

هل كنت تكره الأجانب؟

ـ مثل كل الأدباء الذين كانوا معي. وفي الأجنبي قلت من قصيدة:

«من أنت ما أنت حتى تحكم البشرا كأن في قبضتيك الشمس والقمرا»

وكنت أعي فظاعة ما يعنيه الاستعمار عندما يبرر ذلك بنشر المدنية، سيستعبد الشعوب ليعلمها الحضارة.

قلت بتأثير الرابطة في الأدب العربي. كيف هذا التأثير؟

ـ التأثير واضح إذا قارنت هذا الأدب قبل الرابطة وبعدها. قبل الرابطة كان شعراء المهجر يتلهون بالمواضيع التي يتلهى بها كل الشعراء العرب في ديارهم. كان يهمهم اللفظة والجزالة والقافية والوزن. أما بعد الرابطة فتغير إيليا أبو ماضي ورشيد أيوب وندره حداد وغيرهم تغيراً كاملاً، فلم تعد ترى في شعرهم الكليشيهات السابقة. وأصبح هم الشاعر أن يعبر عن انفعاله بالحياة وعما في مجتمعه من أفكار تتصل بالحياة مباشرة. لذلك كان الانفصال واضحاً بين عهدين في الأدب المهجري. والأهم تأثير ذلك في أدب الأقطار العربية كلها التي راحت تتحسس شيئاً جديداً في أعمال الرابطة القلمية. وشمل هذا التأثير مصر، فظهر فيها أدباء قاموا بحركة تجديد في الأدب العربي شبيهة بالحركة المهجرية ومتأثرة بها.

غربالك

كتبت أول مقال نقدي سنة ١٩١٣ وبعد سنوات طويلة أصدرت كتابك «الغربال» سنة ١٩٣٢، وكان قبلك العقاد والمازني أصدرا «الديوان النقدي» وخيّل للبعض خطأ أن «الغربال» متأثر بكتاب الديوان.

ـ الحقيقة أن «الغربال» مجموعة مقالات نقدية كتبتها في المهجر قبل صدور «الديوان» للعقاد والمازني. لكن المهم أن الحركتين الثوريتين عملتا على تكسير القوالب الأدبية القديمة. وأعتقد أن مختلف الكتب التي تناولت نشاط الرابطة تؤكد تأثيرها على الأدب العربي.

وماذا عن جبران؟ كيف تلخص كتابك الضخم عنه؟

ـ جبران كان موهوباً إلى أقصى حد وحساس إلى أقصى حد. وكان رساماً وشاعراً في القوة نفسها. مرسوم جبران في نهاية حياته هي في رأيي ذات قوة تفوق قوته في شعره وفي أدبه. لكنه عرف كيف يحتفظ بالتوازن بين الفنان والشاعر. وفي أدب جبران تأثر واضح بمسيحيته التي جعلت لأدبه مسحة تصوف تقارب التصوف في الأدب الهندي. وكان يؤمن بقوة منظمة ومنظمة، وبأن الحياة مادة وروح. وأن الثقل في الحياة هو الروح. نغفر لجبران أكاذيبه البيضاء عن أهله الأمراء ربما لأنه كان يحب أن يكرمه الناس، لكننا نغفر له قبل كل شيء لأنه فنان كبير.

في كتابك عن جبران صورت كل الجوانب الحسنة والسيئة بينما سيرتك الذاتية يغلب عليها الجانب المضيء الحسن من شخصيتك. ما جعل هذه الشخصية أنقى أكثر من اللازم بقليل. لماذا لم تعامل جبران كنفسك؟

ـ حاولت في سيرتي الذاتية أن أكون صادقاً كما كنت في كل كتاباتي. وأنا آسف أن تكون هذه السيرة جعلتك تستنتج هذا الرأي. لم أصور نفسي قديساً، بل صورت تدرجي من دنيا اللحم والدم إلى ما هو أبعد.

يعني أنك لم تعش حياة الحب كرجل؟

ـ ذكرت كل شهواتي لكنني لم أذهب إلى تحقيق تلك الشهوات. أردت أن أتغلب على ضعفي البشري. حاجات اللحم والدم في اعتقادي عابرة، هي لا تغذي إلاّ جانباً ضئيلاً في الإنسان. أما الجوع الأكبر فهو جوع الإنسان إلى المعرفة والحرية.

هل الحب خطيئة في رأيك؟

ـ ليس عندي فكرة عن الخطيئة. ولا أعترف بشيء اسمه الخطيئة. أعترف بأن الإنسان يتدرج من الحيوان إلى الإنسان فإلى الله. وهو في تدرجه لا بد أن يعثر هنا ويقوم هناك. الإنسان الذي لا يعثر لا يتعلم.

لنعد إلى النقد الأدبي. قلت في «الغربال» إن الأوزان والقوافي ثانوية في الشعر. لكن ديوانك «همس الجفون» لم يحقق نظريتك الجمالية في الشعر. فكيف نفسر ذلك؟

ـ أنا لم أنظم سوى قصيدة أو قصيدتين على العمود التقليدي.

لكنك حافظت في كل قصائدك على الوزن والقافية بحسب تفعيلة الموشح.

ـ نعم. لأنني أعتقد أن الموسيقى ضرورية. والوزن يوفر الإيقاع والموسيقى. ومع ذلك عندما ترجمت بعض قصائدي بالإنكليزية إلى العربية تجنبت الوزن والقافية لأصور الجديد الذي أدخلته على المضمون الشعري التقليدي.

لكنها قصائد غير معروفة.

ـ إسمع هذه القصيدة:

«صرفت حبيبتي عني وناشدتها الله أن لا تعود إليَّ إلاّ بعد أن تتقن الحب. لكنها عادت وأكبت على شفتي كأنها الرضيع الجائع. وعندما انتشت وتنهدت تنهد الشهوة الظافرة همست في أذنها: إليك عني يا يمامتي. لقد أتقنت تغذية ملذاتك أما الحب فما تعلمته بعد. وأطلت على الأرض أهلة عام بكامله، وإذا بحبيبتي تسترق خطاها إلى مخدعي كأنها الحلم عند الفجر. فتجثو عند قدمي وتغسلهما بدمعها السخي وتجففهما بأنفاس لهفتها المتأججة. وعندما ابتهلت عيناها إلى عيني همست في أذنها: إنهضي يا يمامتي. إنهضي يا يمامتي إليك عني. لقد تعلمت كيف تروين أحزانك العطشى، أما الحب فما

تعلمته بعد. وانقضى العام والعامان من قبل أن عادت حبيبتي تقرع الباب وفي يدها الواحدة مبخرة وفي الأخرى شمعة مشعلة. وما أن اجتازت العتبة حتى أخذت تسجد لي وتمجدني بصوت كله حنين وإيمان وورع. وعندما فرغت من عبادتها همست في أذنها: إذهبي بسلام يا يمامتي. لقد أتقنت فن تمجيد محاسنك الموهومة، أما الحب فما تعلمته بعد. ومرت دهور لم أرَ فيها وجه حبيبتي فأيقنت أن المنية أدركتها من وفرة قساوتي ووفرة حبها. ورحت أبحث عن مقرها الأخير إلى أن بلغت شاطىء اللاذاتية. وإذا بي أبصر حبيبتي هناك غارقة في لجة الأحلام. فدنوت منها بخفة، وبرقة فائقة سألتها: ما بالك وحدك على الشاطىء المهجور؟ فأجابتني برقة فائقة: أيكون وحده من أضاع ذاته في الحب؟

وعند ذلك هتفت عالياً: إليَّ، إليَّ يا يمامتي لقد آن أوان الطيران».

أأنت متصوف يا ميخائيل نعيمة؟ وهل تقر النقد في تصنيفه لك على هذا النحو؟

ـ نظرتي يا أخي، أن هذا الكون الذي نعيش فيه كون لا نعرف بداية له أو نهاية. لكننا نعلم أنه منظم أبدع تنظيم ولولا أنه منظم لما كان لك ولي أن نقوم بأي عمل من الأعمال. فنحن إذ نقوم في الصباح نعرف أننا سنقوم لنأتي أعمالاً بعينها. ولولا أنك تعرف أنك تملك القدرة لتأتي بهذه الأعمال لما فكرت فيها. كل ما في الأرض والكون يجري على سنن معلومة. لذلك أقول إن الكون الذي أعيش فيه كون منظم أكمل تنظيم. فعليَّ، لكي أعيش في هذا الكون وأكون مرتاحاً إلى العيش أن أعرف النظام فأسايره، بدلاً من أن أجهله فأعانده. لأنني إذا عاندت النظام شقيت وإذا سايرت النظام سعدت. والإنسان لا يطلب شيئاً. يطلب السعادة. وهذه السعادة لن تكون لأي إنسان يجهل أي شيء، أو يتحكم فيه أي شيء. إذن، سعادتك لن تكون إلاّ بالمعرفة التي لا يفوتها علم شيء، ولا بالقدرة التي تتسلط عليها أي سلطة. هذه خلاصة عقيدتي. وهذا هو تصوفي إذا شئت أن تسميه تصوفاً. أنا أقول إن الإنسان بذار إلهي، وهو معد لأن يصبح في النهاية إلهاً يتحكم في كل شيء ولا يتحكم فيه أي شيء. لا فارق عندي بين الخالق والمخلوق، وليس عندي خالق أو مخلوق، بل قدرة تتسع وقدرة تعبر عن ذاتها في المحسوسات.

هل يجسد «مرداد» هذه الفكرة؟

ـ نعم.

مرداد، إذن، هو السوبرمان، أو رمز الإنسان المثالي الذي تتصوره. فما الفارق بين مردادك وبين «نبي» جبران؟

ـ هناك فارق كبير. فنبي جبران لم يتكلم عن الإنسان المعد للألوهة. تكلم عن الإنسان الأرضي وكيف يحسن به أن يعيش. ولا وجه شبه كذلك بين مرداد وبين سوبرمان نيتشه، لأن سوبرمان نيتشه ينبت ويقوم على أنقاض ملايين الناس، في حين أن مرداد يقول إن كل إنسان على وجه الأرض معد لأن يصبح إلهاً. وهو يدعو الإنسان إلهاً في القمط... إله في طور النمو. وما دام الإنسان مسوقاً بأشواقه، فذلك يعني أنه لن يتوقف عن العمل ما دام هناك شوق من أشواقه لم يتحقق. ولولا أن الإنسان مسوق بأشواقه لتوقفت حياته من زمان. فهو لا يبلغ هدفاً من الأهداف إلاّ وينبت له هدف جديد. وستبقى الأهداف تتعدد وتتكرر وتتنوع إلى أن يبلغ النهاية التي هي الهدف الأقصى الذي لا هدف بعده. وأعني بالمعرفة التامة أن لا يبقى في الكون ما تجهله. وليس يعني ذلك أن تعرف كيف يغني العصفور أو كيف تمشي النملة أو كيف تتغير النبتة. المعرفة هي أن تعرف أنك كائن سرمدي كما أن الله سرمدي، فأنت تتصل بكل ما كان، وبكل ما هو كائن، وبكل ما سيكون، لذلك ليس لوجودك بداية أو نهاية. كما أنه ليس لوجود الله بداية أو نهاية. وكلمة الله هي الآن معثرة في طريق الكثيرين من الناس لأنهم يتصورون الله كما يتصورون إنساناً.

يبدو أنك تفصل الإنسان عن ظروفه وشروط حياته. إذ تتمنى إنساناً ينعتق من تفاهة العيش، ومن مقاييس الخير والشر. وهذا الكلام هو لك. ألا تعتقد من المستحيل أن يوجد إنسان منعتق من مقاييس الخير والشر والجمال والبشاعة والحياة والموت؟

ـ يا أخي، هنالك فرق بين الهدف وبين الطريق إلى الهدف. هناك هدف هو فوق الخير والشر وخلف الخير والشر، هدف تتلاشى عنده الازدواجية... إن الطريق المؤدي إلى الاتحادية هو طريق مزدوجة، طريق ثنائية. الطريق التي نسلكها الآن هي طريق الخير والشر، الأبيض والأسود، لكن هذه الطريق ليست أبدية. فهي تنتهي عند نقطة تدعى الأحدية. وعندما تبلغ الأحدية يتلاشى كل تناقض في الحياة، فلا يبقى هنالك من خير أو شر، من موت أو حياة، من ذكر أو أنثى. يبقى هنالك الواحد الأحد الذي لا يمكن أن تتصوره بعقلك. لكنك تستطيع أن تدرك أن الإنسان المتحرك يتحرك نحو الهدف. معنى الحياة أن تجد نفسك أقوى من كل التطورات أو التقلبات. وإذا لم يكن ذلك هدف حياتك فلا قيمة لحياتك.

هل أفهم من ذلك أنك تقسم الناس إلى قسمين: الأول هو النخبة القادرة على التوجه في طريق الخلاص، والثاني هو القسم الأكبر الذي يظل تحت رحمة الإرشاد والتعليم

والظروف اليومية التي تقيده، أو تحاول أن تعمم هذا الخلاص على جميع البشر فيصبح كل إنسان إلهاً في ذاته؟

ـ عندما أتكلم عن هدف الإنسان أتخطى نظرة الإنسان إلى الزمان والمكان. أقول في كتابي «مرداد» أن ليس من هالك على الإطلاق. كل إنسان سيصل إلى هذا الهدف الذي صورته لك. أما متى يكون ذلك، فالزمان كله أمامك. إذا قسمت الزمان إلى أعمار عند ذلك تقع في الشرك... تقع في التناقضات فتقول إن هذا مستحيل. أما إذا أخذت الزمان كشيء متصل، فلماذا تيأس من خلاص أي إنسان؟ هنالك الذين بلغوا الهدف فأصبح شغلهم الشاغل أن يدلوا غيرهم عليه. هؤلاء هم هداة العالم. لن يبقى الجاهل جاهلاً إلى الأبد أو القاصر قاصراً إلى الأبد، ما دام الزمان كله أمامه. لماذا يعتقد البسطاء أن الله شحيح إلى حد يقسم على الناس أعماراً أو سنوات معدودات ويطلب إليهم، في خلال هذه السنوات المعدودات، أن يعرفوه ويعرفوا نظامه وإرادته ويعيشوا وفق إرادته. الزمان كله هو العمر، وليست الأعمار سوى حلقات في هذا الزمان.

ألا تعتقد أن هذا التفكير الصوفي أو اللاهوتي يتعارض ومشكلات العصر الحديث والأخطار التي تهدد العالم باستمرار؟ أوَلا تظن أن هذه الأفكار تجعله يستسلم ويتخلى عن مقاومة الشر؟

ـ لو فكر الناس تفكيري لما كانت هناك مشكلات، لأن المشكلات لا تنبت إلا من التفكير الخاطىء أن البشر موجودون هنا لوقت معلوم ومحدود، لذلك حرصوا، في هذا الوقت المعلوم والمحدود، أن يقتنصوا من السعادة والرفاهية قدر ما يستطيعون. فأنت في هذا العمر لا تستطيع إلاّ أن تستسلم لإغراء العيش الرخيص. إن إرادتك محدودة بالنسبة إلى إرادة الكون. فتعال نتكاتف، إرادتك وإرادتي، لنقاوم الأشياء التي تفصلني عنك وتفصلك عني. لو كان للناس تفكيري لما كانت هناك حروب ولتحتم عليهم أن يحبوا بعضهم بعضاً ويحبوا جميع مخلوقات الأرض والسماء، لأنهم بعض مخلوقات الأرض والسماء. أنت لا تعيش بنفسك وبقوتك وحدك.

القدرة هي هي

إذن، فأنت كما قلت في كتابك «النور والديجور» تتمنى أن تصل البشرية إلى يوم تتمزق فيه غشاءات التعصب الإقليمي والعرقي والديني عن أعين الناس كما تقول... فيكون «ما ينفع أمة ينفع كل الأمم، وما يضر أمة يضر كل الأمم». وكما تقول أيضاً في كتابك «صوت العالم»، بأن «العالم يسير إلى دولة عالمية وإلى دين عالمي». فهل تختلف هذه الدولة العالمية وهذا الدين العالمي عن الأممية التي تمت الدعوة لها في أواخر القرن الماضي؟

ـ العالم في تغير مستمر، لأن الإنسان في تغير مستمر والحواس في تغير مستمر. لكن هناك في هذا العالم المتغير قدرة لا تتغير ولا تتبدل. هي القدرة التي تحدث التغير والتبدل. الفصول تتغير باستمرار. لكن القدرة التي تحمل على تغيير الفصول هي هي. تلك هي القدرة التي إذا عرفناها عرفنا أنفسنا، وعندئذٍ استطعنا أن نعيش في عالم موحد لا في عالم مجزأ.

كيف توفق، إذن، بين هذه الصوفية وبين رغبتك في التعليم والإصلاح؟

ـ أنا لم أقم نفسي معلماً للناس يا أخي. إنما عملي الأول كان أن أعلّم نفسي. والذي اهتديت إليه حتى الآن هو ما أعطيته للناس، فمن شاء أن يشاركني فيما اهتديت إليه فأهلاً وسهلاً به. وإذا لم يجد فيه ما يجذبه، فلا عتب لي عليه. أنا لا أزال تلميذاً، والتلميذ هو معلم معلمه، مثلما هو المعلم معلم التلميذ. والذي فات وقت دراسته فاتت حياته.

هل هناك شيء يجمعك بأبي العلاء المعري، وقد قال أشياء كثيرة يمكن أن تكون القاسم المشترك بين أدبه وأدبك؟

ـ لا. بيني وبين المعري هوة سحيقة، هذا مع تعظيمي وحبي للمعري. إنني أحب المعري وأحب نزعته الجدية كما أحب نظرته إلى الكون، بمعنى أنه لم يكن من الذين يؤخذون بمظاهر الأشياء. لكنه توقف عند حد لم يتجاوزه. وهو أن الحياة ليست جديرة بأن نحياها. وبيته المشهور: هذا جناه أبي عليَّ وما جنيت على أحد، يشهد بأن المعري لم يبلغ الحد الذي كان بإمكانه أن يبلغه. ولو أنه عاش أكثر مما عاش أو لو قيض لبصيرته أن تتفتح أكثر مما تفتحت، إذن لأدرك أن الحياة ليست جناية بل نعمة. إنها نعمة لأنها تعطينا الأمل بالمعرفة وبالحرية.

هل تعود بصوفيتك هذه إلى الحلاج، أو ابن الفارض، أو ابن عربي، وقد قالوا قبلك بالأحدية؟

ـ نعم. نعم. هناك صلة وثيقة بين تفكيري وبين تفكير هؤلاء الذين ذكرتهم. أدركوا أن العالم وحدة متماسكة، وأننا إذا جزأناه نحسره، وأننا ما لم نبصر العالم كوحدة لن نفهمه على الإطلاق.

في كتابك «مسرحية أيوب» تمثل شخصية أيوب شيئاً آخر غير شخصية مرداد؟

ـ شخصية مرداد أوسع بكثير من شخصية أيوب. صورت شخصية أيوب لأرى إلى أي حد نحن مسؤولون عما ينتابنا من أوجاع، وإلى أي حد تأتينا هذه الأوجاع كامتحانات لنخرج منها ونحن أشد وأصلب في مواجهة الأيام. ثم خلقت في هذه المسرحية شخصية

دعوتها سرحبيل، وجعلته حائكاً. كان منفتح البصيرة، يحدث أيوب بطريقة عفوية. يجعل أيوب يتفهم النظرة الشاملة إلى الكون. فيقول له: «إنما الكون كله حياكة». نسيج يتداخل بعضه في بعض، فلا نعرف أين ينتهي هذا الخيط وأين يبتدىء ذاك. إنه نسيج متكامل، ليس فيه زائد. العالم يتمم بعضه بعضاً، وقيمة أقل ما فيه توازي قيمة أكبر ما فيه. ثم إنني أحببت أن أعطي نظرة الشمول في الكون، إلى حد يستحيل على أي إنسان أن يفصل جزءاً منه عن بقية الأجزاء. فإذا كان الكون لا بداية له ولا نهاية فهو متكامل مستمر. فإذا أردنا أن نتخلص من شيء في الكون فكأنما نريد أن نتخلص من شيء من أنفسنا. وعندما يحارب الإنسان إنساناً آخر، فإنه يحارب نفسه عندما يحارب ذلك الإنسان. ليس في الكون أعداء. الكون كله صديق لنا إذا عرفنا كيف نصادقه. وإذا عرفنا كيف نحب، لا يبقى لنا من عدو، ولا يبقى عندنا مشكلة العناصر والقوميات والحدود الخ...

إذا كنت تعلق على السعادة وعلى الحياة كل هذه الأهمية، فكيف توفق في نظرك بين هذه السعادة التي هي الحياة والحياة التي هي نعمة، وبين ما تردده على لسان مرداد أن الزواج عمل بهيمي لا يليق بالإنسان. أليس الزواج هو الطريق إلى تكاثر الحياة، وتالياً استمرار النعمة والسعادة؟

ـ لا تنس. يا أخي، أن مرداد يتكلم في ذلك الفصل عن الإنسان المتغلب، لا عن جميع الناس. لأنه يعرف أن كل إنسان لا يستطيع أن يتغلب على نفسه. إنه يتكلم عن الإنسان الذي جاهد ويجب أن يجاهد إلى أن يتغلب على كل شهواته الجسدية، على كل ما يحد من قيمته وحريته. حدثهم عن المحبة وقال عنها إنها ضرورة. أما عن الزواج فقال لهم إن حب الرجل للمرأة هو «مفتاح» المحبة الشاملة لا المحبة الشاملة ذاتها، وعلى الإنسان المتغلب التواق إلى المعرفة أن يتخلص حتى من قيود الزواج. لأن الحياة في أسافلها لا ذكر ولا أنثى، ولذلك سوف تنتهي في أعاليها لا ذكراً ولا أنثى. على الإنسان أن يتغلب في هذه الحياة على الازدواجية ليصل إلى الأحدية. أما نحن، باقي الناس، فلا يقول إن عليهم عدم الزواج.

إذن، فأنت تقسم الناس إلى فئتين: فئة التواقين للمعرفة، المتغلبين، الذين يقدرون على الحد من شهواتهم وفئة ثانية أدنى مستوى.

ـ أنا لا أقسم الناس قسمين. إنما أقول إن الناس كلهم سيصبحون تواقين في يوم ما. وفي مكان آخر أشبه الناس بالهرم. هناك الذين في أسفل الهرم وهناك الحجر الذي يختتم الهرم في الأعلى. هذا الحجر ينتهي في نقطة في الفضاء. تلك النقطة هي نقطة الانطلاق، نقطة

الانعتاق، نقطة الشمول، نقطة ذوبان الذاتية المنفردة في الذات الشاملة. فإذا تصورت هذا الهرم هرماً متحركاً من الأسفل إلى الأعلى، فبإمكانك أن تتصور أن كل «إنسان ـ حجر» في هذا الهرم سوف ينتقل من الأسفل إلى الأعلى.

ما هي الآن حتمية هذا «الإنسان ــ الحجر» المتحول بالنسبة إليك؟

ـ يحزنني أن طريق الإنسان طريق شائكة. لكن لا بد له من عبور هذه الطريق ليبلغ الشوق الأكبر. وإنه لبالغها يوماً ما. ولا أقول إن في استطاعة البشر بلوغ تلك المرحلة دفعة واحدة. المهم أن البشرية سائرة، رغم تعثرها، في هذه الطريق. وهي لن تتوقف بمعونة المعرفة القصوى والحرية القصوى.

فهل ستتحقق ذات يوم رؤية نعيمة في بلوغ البشرية شوقها الأكبر؟

الحب على ورق النهضة

«إن الغول المفترس بنيه الذي تحدث عنه الدكتور خليل سعادة في محاضراته ومقالاته، افترس مي كما افترس سعادة نفسه».
أنطون سعادة

نظلم مي زيادة عندما لا نذكرها بين رواد النهضة الأدبية. وإذا كان تأثيرها المباشر في التطور الثقافي محدوداً، من حيث الإبداع، فإن تأثيرها في مجرى هذا التطور أعظم بكثير.

لم يكن تألقها كنجمة أدبية سوى المظهر الخارجي الذي بهرنا، لكن أسطورتها فتحت أبواباً مغلقة في المجتمع العربي عبر الأدب وذهبت في التأثير في هذا المجتمع بعيداً.

كان يكفي أن تسير في الشوارع سافرة، وأن تركب الخيل، وأن تجعل بيتها منتدى ثقافياً، وأن تتصدر المنابر الرجالية في زمن «المرأة ـ الجارية»، وأن تكون عالمية الثقافة تستغل إتقانها لعدد من اللغات الحية، قراءة وكتابة، لتساهم مع زملائها من كبار أدباء العصر في التعريف بهذا العصر. وأن تشارك هؤلاء الزملاء ـ الرجال أفكارهم الإصلاحية المطروحة للمناقشة في عصرها، على مستوى واحد.

الذكرى المئوية لولادتها، افتتحتها مجلة «الهلال» القاهرية بتكريس جزء خاص بها في عددها لشباط/ فبراير ١٩٨٦، ساهم فيه عدد من كتّابها.

تقول مجلة «الهلال»:

«ارتفعت قامة مي فوق قامات من عاصرنها من الأديبات، فلا يمكن أن تقارن بها أديبة أو شاعرة أخرى. وكانت طليعة النهضة النسائية في مصر وفي كل الأقطار العربية. فالمرأة المصرية لم تكن حينذاك تجرؤ على مجرد الظهور بين أهل الأدب والعلم والفكر، وعندما أتيح لعائشة التيمورية أن تكتب شعراً كان ذلك من وراء الحجاب، وكذلك «باحثة البادية»، وحتى نبوية موسى التي

خرجت إلى الحياة العامة واشتغلت بالتدريس ثم صارت في مدارس «بنات الأشراف» كانت تعتصم بحجابها. بل إن النهضة النسائية التي قادتها هدى شعراوي كانت من وراء حجاب في بدايتها، وكانت تهتف بمطالبها على استحياء.

... كانت مي القادمة من لبنان هي الفتاة الوحيدة التي استطاعت أن تحرر فكرها وحياتها من طريقة الحياة السائدة في عصرها».

ويقول الدكتور محمد رجب البيومي:

«كانت مي بالتأكيد خطيبة الشرف الأولى: يتقدمها أعلام النثر والشعر من الكهول والشبان فيخرج المستمعون ليتحدثوا عن مي وحدها. تتحدث هي، تكتب في صحيفة أو تؤلف كتاباً، فلا تجد معشار ما تبلغه خطبة واحدة، لأن شعاع الحسن الذي يتلألأ في عينيها ويطوف في محياها الأسمر والشفيف وقد ماثل شعاعاً في روحها المتألقة، يجعلها ساحرة البيان».

ومن مذكرات طه حسين بعنوان «الأيام»:

«حين قامت الدولة بتكريم خليل مطران برعاية الخديوي عباس بعث الكاتب المهجري خليل جبران بكلمة كان من حظه أن تلقيها نيابة عنه الآنسة مي، وأن تضيف إليها تعليقاً خاصاً بها يحمل تقديرها لمطران. ودهش الجمهور لفتاة تنطق الفصحى في روعة خالبة، إيماء وإثارة، خفوتاً وجهراً، تمهلاً وإسراعاً وفق مقتضيات السياق مع صباحة في الوجه، ورشاقة قامة ما، وموسيقى صوت، فإذا انتهت كلمة جبران، بادهت المستمعين بنموذج من التصوير الأدبي كاد أن يحمل حديث جبران».

ومن طه حسين أيضاً:

«كان شقيق الخديوي الأمير محمد علي رئيساً للاحتفال وقد آثر الفتى - (أي طه حسين) - شهود ذلك الحفل، وفيه سمع الكثير من الشعر والكثير من الخطب، فلم يحفل بشيء مما سمع. لم يعجبه حافظ في ذلك المقام ولم تعجبه قصيدة مطران، لم يرض الفتى عن شيء مما سمع، إلا صوتاً واحداً سمعه فاضطرب اضطراباً شديداً، وأرق له ليلته تلك. كان الصوت نحيلاً ضئيلاً عذباً رائعاً، لا يبلغ السمع حتى ينفذ إلى القلب فيفعل به الأفاعيل...».

وهذا ما يقول به الدكتور منصور فهمي، والأديبة الباحثة وداد سكاكيني.

وربما اختصر ذلك كله خليل مطران نفسه في قصيدة - رسالة مطلعها:

«أين ذاك الصوت الذي يملك الأسما ع في كل موقف تقفينا؟»

واستكمالاً لموهبة الخطابة عند مي، نحيل القارىء إلى تعليقات أدبائنا على الخطبة اليتيمة من مي في الجامعة الأميركية في بيروت كامتحان لبهتان ما اتهمت به من بعض أقاربها وما سبب لها أفظع محنة. فسحرت الجمهور، كما يقول توفيق يوسف عواد مدة ساعتين كاملتين.

* * *

كانت مي تستفيد من تجربة شهيرة في مطلع النهضة الأوروبية، خصوصاً في عصر لويس الرابع عشر حيث كان صالون دي رامبوليه، وهي سيدة على جانب كبير من العلم والذكاء جعلت من إحدى غرف بيتها منتدى لتحريك القرائح الكبرى، وعرفت «بالغرفة الزرقاء». وإلى هذه «الغرفة الزرقاء» كانت صالونات أخرى شهيرة ولها دورها أهمها صالون مدام دو ستايل. ومي زيادة تأثرت كثيراً بمدام دو ستايل متأثرة بالحياة الأدبية في التراث العالمي كله، إذ كانت تتقن بضع لغات قراءة وكتابة، كما سنرى في مقالة الطاهر أحمد مكي.

وفي مقالة الخفاجي أنها فتحت الصالون بإيحاء من لطفي السيد صاحب الفكرة المتوسطية في مصر في بداية القرن. ويعزو إتقانها العربية الفصحى بعدما كانت تكتب الفرنسية إلى نصيحة السيد بالاستفادة من لغة القرآن.

ثم تكر سلسلة المعجبين: مصطفى صادق الرافعي، أنطون الجميل، عباس محمود العقاد، خليل مطران، إسماعيل صبري، داود بركات، طه حسين، ولي الدين يكن وغيرهم. إلى تأثيرها في بعض نواحي أدبهم.

ويكاد مقال الدكتورة نوال السعداوي يكون جواباً عن تساؤلات عديدة، تقول:

«عاشت تكتب. وكان هذا غريباً في عصرها. فالمرأة كانت للإحساس وليس للتفكير. وكانت جميلة. وهذا أيضاً غريب فالجميلة لا تمسك القلم إلاّ لتلون شفتيها. وكانت أيضاً ذكية. وهذا هو الأغرب. فالعقل يفسد الأنوثة. وهي كما تبدو لهم أنثى. وكل ثلثاء يذهبون إليها. ويحدث الجدل والنقاش. كان غرامها الجدل. وكان غرامهم المرأة بغير جدل. القد المشوق بغير جدل. لم يستطع أحدهم أن يراها كما كانت ترى نفسها. وفشل الجميع في حبها. وماتت في شبابها وحيدة بلا أهل وملايين النساء يحوطهن الأهل. لكننا نذكرها ولا نذكرهن. أليس هذا عزاء لها ولكل امرأة تفكر مثلها؟».

هل كانت مي مثقفة حقاً؟

الجواب عند طاهر مكي:

«قرأت في العاشرة من عمرها قصة «أبرص بلدة أووستا» بالفرنسية بقلم كزافييه دو ميستر. وفي السابعة عشرة، بعد أربع سنوات في مدرسة راهبات الزيارة في عينطورة، كانت مي تتقن جيداً الفرنسية. واستكملتها في مدرسة راهبات اللعازاية إلى شيء من اللاتينية ثم الإيطالية والإسبانية. وعادت إلى أهلها في الناصرة في فلسطين ونشرت أول مجموعة شعر لها بعد انتقالها مع أهلها إلى مصر بعنوان «أزهار حلم» في ١٩١١. ويؤسف أن تكون هذه المجموعة لم تترجم بعد إلى العربية كلها وكان جميل جبر قام بترجمة بعضها (١٩٥٢) إلى قصائد لها بالعربية فيما بعد. وكان هذا الديوان آخر عهدها بالكتابة بالفرنسية، إلاّ بعض المقالات».

ويستخلص طاهر مكي ما استقصاه من مذكراتها ورسائلها وشهادات الآخرين فيها أن تأثرها الأكبر كان على التأكيد بالثقافة الفرنسية، لا سيما لامارتين ودو موسيه اللذين ترجمت لهما. ثم بالكاتب بيار لوتي وإعجابها به حين تقول:

«وطالما استسلمت لسحر بيانه، وطالعت بعضاً من فصوله في قاعة المومياءات في المتحف المصري».

لكنها لم تترجم له لأنه على قولها ليس الكاتب المطلوبة ترجمته برغم أنه «صديق الشرق»، ذلك أن الحاجة هي إلى أساتذة كبار للقارىء العربي. وتأثرت برسائل مدام دو سيفينيه. واعتبرت رسائلها مع رسائل شيشرون وفولتير أروع ما كتب في هذا المجال. ثم تلتقي بديكارت وروسو ومار مونتيل وغيرهم وترجمت «رجوع الموجة».

ويطالعنا الكاتب بتعلمها الإنكليزية وكيف صارت تكتب بها بعض مقالاتها. وتأثرت باللورد بايرون وشيلي. وبالشاعر تنيسون انطلاقاً من كلمته التي أعجبتها: «إن قضية المرأة هي قضية الرجل». وقالت عنه:

«عند الخروج من المدرسة التصويرية أو الشعورية يبدو تنيسون رائعاً. وكل الأشكال والأفكار التي ذبلت عادت إلى الظهور معه، مصفاة ومعتدلة وتلبس ثوباً لغوياً جذاباً». وترجمت له.

كما ترجمت للكاتب آرثر كونان دويل رواية «اللاجئون» وغيرت عنوانها إلى «الحب في عذاب»، وهي الرواية التاريخية الوحيدة لهذا الكاتب البوليسي.

ثم كتبت هي بالإنكليزية رواية بعنوان «ظل على الصخر» ونشرت فصولها في مجلة «سفانكس»، ولم تظهر في أعمالها، وتحدثت عنها مطولاً إلى نقولا باز ومجلة «الفجر» البيروتية في ١٩٢٣.

ونعرف أيضاً إلمامها التام بالإيطالية، إذ وجد في مكتبتها الكثير من الأعمال بالإيطالية لا سيما جبرائيل دانتزيو وكذلك كاردوتشي المعاصر له، وعرفت بها، كما ترجمت لكاردوتشي بعض آرائه في المرأة وقوله:

«اثنان عليهما ألا يعالجا الشعر: الكاهن والمرأة».

واستند العقاد إلى هذه الترجمة في التعليق على آراء كاردوتشي.

وتوفيق الحكيم يذكر في كتابه «وثائق من كواليس الأدباء» رسالة بعثت بها إليه مي زيادة لدى صدور «أهل الكهف»، حيث ربطت أسلوبه بأسلوب بيراندللو.

وينتقل إلى اللغتين الألمانية والإسبانية، ويقول إن مي بدأت الألمانية في القاهرة شتاء ١٩١٠ - ١٩١١، على يد سيدة بروسية. وترجمت عن الألمانية رواية لماكس موللر

(١٨٣٣ ـ ١٩٢٢)، كما نشرت عنه مقالاً، وكانت معجبة أيضاً بشعره وخاصة ديوانه «الحب الألماني» فلم تتركه طوال صيفياتها في ضهور الشوير، ثم اقتبسته شعراً بعنوان «دموع وابتسامات» وأعادت اقتباسها للكتاب نفسه حين تمكنت تماماً من الألمانية. وصدرت الطبعة الثانية المنقحة عن «دار الهلال» في ١٩٢١.

أما علاقتها باللغة الإسبانية فيقول الكاتب مكي إنها كانت متواضعة وقلما تعمقت في الأدب الإسباني باستثناء أستيبان مانويل دي فيغا (١٥٩٥ ـ ١٦٦٩)، وشاعرة متصوفة هي ماريا تيريسا دي أبله (١٥١٥ ـ ١٥٨٢)، وتترجم لها بعضاً في الدراسة التي خصصتها بالشاعرة المصرية عائشة التيمورية، وهنا نضيف بين هلالين أن الشاعر المكسيكي أوكتافيو باث أعاد اكتشاف هذه الشاعرة المتصوفة، وكانت راهبة متمردة على عصرها، في كتاب صدر في سبعمائة صفحة.

وتنقل مي عن ماريا مقاطع شعر منها:

«ـ أحيا دون أن أحيا في نفسي، وأنتظر حياة هكذا رفيعة.

حتى إني أموت لأموت لأني لا أموت.

وإني، ليزيد في كلفي

أن أرى إلهي لديَّ سجينا

حتى إني أموت لأني لا أموت.

أنظر كيف أذوب شوقاً إلى رؤياك، ولا طاقة لي على الحياة بدونك.

ها إني لأموت لأني لا أموت.

فمتى يتيسر لي، يا إلهي، أن أقول القول الفصل: بأني أموت لأني لا أموت».

وكتبت عن الاشتراكية بكل ألوانها من الفابية إلى البلشفية والثورة الشيوعية، وعرضت العديد من المذاهب والاتجاهات في السياسة والاقتصاد والفلسفة إلى جانب النقد والأدب مما لا يعرفه إلاّ الباحثون المتعمقون.

وفي «الهلال» من الكلمات لمي في المجلة، واحدة بعنوان «رسالة إلى كل فتاة مصرية» وفيها:

«الحياة أمامك أيتها المصرية الصغيرة، ولك أن تكوني فيها ملكة أو عبدة».

ومن مقالة بعنوان «أين وطني» في تشرين الأول/ أكتوبر سنة ١٩٢٢:

«عندما ذاعت أسماء الوطنيات، كتبت اسم وطني ووضعت عليه شفتي أقبله».

ثم جاء دور الشرح والتفصيل فألحت إلى المشاكل التي لا تحل:

«وحنيت جبهتي، وأنشأت أفكر، وما لبث أن انقلب التفكير فيَّ شعوراً. شعرت بانسحاق عميق يؤلمني: لأني، دون سواي، تلك التي لا وطن لها».

الجديد عن مي

ما الجديد حقاً في ذكرى مي؟

الجديد في رأيي هو الوجه الذي اكتشفناه لها مع نشر رسائل جبران إليها الذي يعيد رسمها، ويضيء أيضاً أحد أسباب محنتها بعد وفاة جبران.

ومع أن سلمى الحفار الكزبري، جامعة الرسائل وناشرتها، قاربت كثيراً وضع اليد على حقيقة العلاقة أكثر مما اقترب جميل جبر في كتابه القديم، إلاّ أنها، مثل جبر، تعتقد «أن حب جبران لمي كان الحب الوحيد الذي ملك عليه قلبه وخياله، ورافقه حتى نهاية حياته»، كما يرد في مقدمة الرسائل المجموعة تحت عنوان «الشعلة الزرقاء» والصادرة في منشورات اتحاد الكتاب في دمشق ١٩٧٩، أي بعد سنوات من خروج يوميات ماري هاسكل ورسائلها بالعربية، ما يدفعنا إلى استغراب رأي السيدة الكزبري.

الرسائل توضح أن مي أحبت جبران أكثر بكثير مما أحبها هو، بل نشك، برغم حرارة بعض المقاطع في الرسائل أن يكون جبران أحبها على الإطلاق بالمقارنة مع حبه لماري هاسكل.

لكن جبران مع ذلك كان حريصاً، كما يبدو، أن تستمر هذه العلاقة «الكتابية» بينه وبين مي، أولاً لأنه ضعيف عامة أمام المرأة، فكيف التي تجهر حبها له، ثانياً لأنه، مذ استقرت علاقته العاطفية مع ماري هاسكل، كان يجد أن الحديث مع مي سيستكمل فراغاً لا تستطيع ماري «الأجنبية» أن تسده.

لكن الحدود القصوى في ذهنه لهذه العلاقة تختلف كثيراً لدى مي، فبينما هو يريد أن يكسب قلباً للمناجاة، ولتوسيع دائرة أسطورته، تكون هي بكل واقعية المرأة تبتغي حبيباً من لحم ودم، ورفيق طريق ينتهي بأن يكون الزوج الذي تعلنه لمجتمعها.

وإن لم تصرح بذلك يمنعها حياؤها الشرقي وتحفظها.

وألحت مي إلى ما فيه الكفاية لأن يفهم جبران ما تصبو إليه: بدءاً بمناقشته مفهوم الزواج الذي لا تعتبره هي «سلاسل ثقيلة حبكتها الأجيال» كما يقول جبران، بل سلاسل حبكتها الطبيعة كما تقول هي. و«أن الفكر إذا توصل إلى كسر قيود الاصطلاحات والتقاليد فلن يتوصل إلى كسر القيود الطبيعية، لأن أحكام الطبيعة فوق كل شيء».

لكن جبران ليس الذي لم يفهم ما تقصد إليه وإنما كان يتجنب إظهار الفهم، مع إصراره دائماً على منحها أملاً، فهو يردد أمامها أنه سيزور مصر، كما يبوح لها بعاطفة، رغم غموضها، تبدو حارة وعميقة.

ويرشح من رسائل جبران ذكاء خارق في الحديث إلى المرأة، على عكس ما ينم من رسائله إلى ماري هاسكل.

ربما لأن المسافة التي تفصله عنها شاءها هو بإرادته أن تظل مسافة دون الوصول، ولأن علاقته بمي بدأت بعد شهرته أو بسبب شهرته على عكس علاقته بماري. فلذا كان يتصرف معها تصرف الواثق فيسمح له هذا الشعور بالتفوق بأن يكون شديد التواضع حتى المبالغة أمام مي، بينما هو العكس مع ماري حيث يتظاهر بأكثر مما هو. من هنا التقاطع العكسي في علاقته بهاتين المرأتين اللتين تكملان شخصيته من الخارج.

وهكذا، بقدر ما كانت ماري هاسكل تلعب دور الأم في حياته راح هو يلعب دور الأب مع مي.

واستسلمت مي إلى هذا الدور منذ السنة السابعة لبدء علاقتهما الكتابية. فإذا هي الطفلة المدللة، بل «الشريرة» كما تصف نفسها ذات مرة.

في النهار تتظاهر بقناع المرأة القاسية الخشنة القوية العزيمة، كما نتبين من شهادات زوار صالونها الأدبي، ما جعل أحد رفاق جبران في «الرابطة القلمية» يقول عنها بأنها «مسترجلة»، وفي الليل تتحول إلى طفلة عابثة في أحضان «فكر» والدها الذي هو أيضاً مسيحها المنتظر، ومستقبلها الغامض، وحبيبها الدائم.

وهو يغذي هذا الدور قصداً بقدر ما تقبل به. يبوح لها:

> «ليس في الحياة شيء ألذ وأطيب لدي من الركض خلف هذه الصغيرة الحلوة والقبض عليها، ثم حملها على منكبي ثم على كتفي والرجوع بها إلى البيت لأقص عليها الحكايات العجيبة الغريبة، حتى تكتحل أجفانها بالنعاس وتنام نوماً هادئاً سماوياً».

وفي رسالة لاحقة يسميها «بالابنة الأميرة» قائلاً: «إن من ليس له ابنة فليتبن ابنة».

وتحاول الابنة عبثاً تذكير «الوالد» الحنون الغائب بواجب العودة. وأخيراً وفي سن الخامسة والثلاثين تستجمع شجاعتها لتقول له صراحة:

> «جبران، كتبت كل تلك الصفحات، لأتحايد كلمة حب، إن الذين لا يتاجرون بمظهر الحب يقاسون ضغط العواطف التي لم تنفجر.
>
> أعرف أنك محبوبي وإني أخاف الحب، كيف أجسر على الإفضاء إليك بهذا؟ لا أدري، الحمد

لله أني أكتبه على الورق، ولا أتلفظ به لأنك لو كنت الآن حاضراً بالجسد لهربت حجلاً بعد هذا الكلام، ولاختفيت زمناً طويلاً، فما أدعك تراني إلاّ بعد أن تنسى...».

كانت الرسالة الحاسمة بعد اثنتي عشرة سنة على بدء العلاقة. وفي الرسالة تتمنى هذه الأديبة المشهورة وهي في سن النضج لو كانت، كما يريد الشرقيون للبنت، «لا تقرأ ولا تكتب». «وأن يكون لها جبرانها فقط». وتسأله في هذه الرسالة ماذا يجب أن تفعل؟ وتضع كل ثقتها فيه.

كان ذلك في شباط/ فبراير ١٩٢٤. فماذا كان جواب جبران؟ بدأ الجواب بحديث عن مشاكل بين بشري وإهدن عن «السركيسين»، ثم يكتفي بنصحها بعدم الخوف من الحب، وبأنه مقيد بقيود فكرة قديمة، وأنه مسجون بالرغائب الخ...

وبرغم ذلك يتساءل جبران بعد ثمانية أشهر على هذا الجواب، عن سبب «سكوت» مي، إذ توقفت عن مراسلته.

ويلح عليها بل يستعطفها أن تظل تكتب له، وتعاود هي الكتابة بأمل غامض راح يضعف مع الوقت.

ويعود جبران ثم يسألها هل كانت «سعيدة في القاهرة مثلما هو سعيد في نيويورك» ويؤكد لها «أن الحياة يا مريم أغنية جميلة، بيد أنني لا أزال في الضباب».

وتقدم هي على بعض «الشيطنات» فتقص شعرها الأسود وتبلغه أنها تفعل «لأن فناناً شاعراً شغف بشعر الحضارة والشقرة، فهو لا يروقه إلاّ الشعر الذهبي، ولا يترنم إلا بجمال الشعر الذهبي».

وبالطبع يعلم جبران أنه الفنان المقصود، فيستغفر ترنمه بالشعر الذهبي، ويعلن محبته للشعر الحالك حبه للشعر الأشقر...

وتستمر المعاكسات والمماحكات إلى أن تقوم مي بآخر معاكسة تضع حداً للعلاقة، كما نعلم من هذا النص لآخر رسائل جبران:

«ما قولك في رجل يستيقظ من غفلته صباحاً ليجد إلى جانب فراشه «رسالة» من صديقة يحبها فيقول بصوت عال صباح الخير، أهلاً وسهلاً ثم يفتح «الرسالة» بلجاجة العطشان فماذا يجد؟ لا أكثر ولا أقل من قصيدة جغرافية لشوقي بك!

لا بأس، سوف أبحث فأحصل على قصيدة عامرة طويلة ممتعة لناسج بردها حليم أفندي دموس فأشرحها شرحاً وافياً وأبعث بها إليك. «وأخذ الثأر مش معيار»، لو جاءت قصيدة شوقي بك في أول نيسان/ أبريل لاستظرفت النكتة وقلت في سري «ما أحسنها صبية. وما أعرفها بأحوال

البريد الدولي». ولكن القصيدة جاءت في أول أيار/ مايو شهر الورود فماذا يا ترى أفعل سوى أن أعض شفتي (هكذا يفعل البعض في حالة الغضب) حانقاً متوعداً مفعماً فضاء منزلي بالضجيج.

سوف أدرس فلسفة «سن بسن وعين بعين» فأبعث إليك بكل ما تتكرم علينا به قرائح أمراء الشعر العربي.

أسألك كيف أستطيع أن أصرف ما بقي من هذا النهار كما يجب أن أصرفه قبل أن أغفر لك وأسامحك؟ إن قصيدة أمير شعرائكم ألقت حفنة من التراب في فمي. وعليَّ أن أغسل الطعمة بعشرين فنجان قهوة وعشرين سيجارة. بل عليَّ أن أقرأ عشرين قصيدة لكيتس وشلي وبليك وقصيدة واحدة لمجنون ليلى.

وبرغم كل شيء افتحي كفك.... كذا، كذا، كما يفعلون...».

لكننا نعثر بعد أربع سنوات على رسالة عزاء من جبران إلى مي عند وفاة والدها في ١٩٢٩ ثم برقية تهنئة بعيد الميلاد ١٩٣٠ ولم يكن ذلك غريباً.

ثم يتوفى جبران، السنة التالية فتكون مي فقدت خلال ثلاث سنوات على التوالي، الأشخاص الثلاثة الذين هم ركائز حياتها: والدها في ١٩٢٩، والدتها في ١٩٣٠، ثم جبران في ١٩٣١.

ولم تقو الرحلات التي قامت بها إلى أوروبا فيما بعد أن تسد الفراغ فلم يكن مستغرباً أن تصاب بمرض الكآبة أو «الملانكوليا» وأن تعتزل الناس حين بلغت الخمسين من العمر وحيدة في بيتها في القاهرة. وتقترف غلطة العمر إذ تطلب مساعدة قريب لها في بيروت. وهو كما صار واضحاً بحسب شهادة أمين الريحاني المكملة لشهادة أنطون سعادة في كتابه «الصراع الفكري في الأدب السوري»، استغل تعاسة هذه الأديبة المفجوعة في آمالها فاستحصل على تفويض منها إلى أموالها.

وأصر على استضافتها في بيته في بيروت ثم تعاون مع أقربائه على استصدار قرار الحجر عليها ووضعها في «العصفورية» بمعونة القنصل المصري وعلاقاته المحلية الواسعة.

ولو لم يعلم بأمرها بالصدفة، عبر إحدى الممرضات لما استطاع الريحاني ثم سعادة أن يستعيدا لها حريتها الشخصية، من ثلاث سنوات من القهر.

لكن كما يقول سعادة في مقاله «آخر أيام مي»:

«اطلعنا على خبر في جريدة «صوت الأحرار» البيروتية خلاصته أن مي كلفت أحد المحامين معاملة حصر إرث جدها في شحتول، فاصطدم المحامي برفض المختار المصادقة على المعاملة القانونية والسبب أن المختار لم يكن سوى الخوري يوسف زيادة ابن عم مي الذي كان وضع يده مع الورثة الآخرين على نصيب مي من أملاك والدها».

ثم يضيف سعادة:

«من هذا الخبر الأخير علمت أن المعركة حول حرية مي لم تنته لتنشب معركة أخرى حول حقوق مي.

إن الغول المفترس بنيه الذي تحدث عنه الدكتور خليل سعادة في محاضراته ومقالاته افترس مي كما افترس الدكتور خليل سعادة نفسه.

إن أيام مي الأخيرة كانت من أتعس الأيام التي ذاق مرارتها أشقى الأدباء».

ثورة اللغة في «المتحد العربي»

«إن انتمائي كمواطن هو إلى اللغة أولاً.»

عبدالله العلايلي

شارك الشيخ عبد الله العلايلي بآرائه التحررية في كل المسائل الاجتماعية والسياسية والدينية في لبنان والعالم العربي أو «المتحد العربي»، على تعبيره، حيث النسبة أولاً إلى اللغة. اللغة التي نذر لها حياته، منذ أن نشر كتابه الثوري «مقدمة لدرس لغة العرب» حيث «اطمأن لبنان ـ كما يقول فؤاد أفرام البستاني في مقدمة «المرجع» ـ إلى أن هذه الطبقة من علمائه لا تزال على سدانة هيكل التعبير».

كان يتهمه معارضوه بأنه «رجل زلزلة» فكان يجاوب: «قولوا أية حركة في ما نعرف ويعرف التاريخ ليست تنهض على الزلزلة. أمام أي تمرد كريم خير أحس بأنني أتمرد، أحس بأنني أتجدد، أحس بأنني أحيا».

هذا الرجل هو رجل دين إلاّ أن دين هذا الرجل هو الإنسان. كل ما لا يصب في سعادة الإنسان لا معنى له في حياته.

لا يمكن الكلام على رواد النهضة العربية المعاصرة دون التوقف في محطة الشيخ عبد الله العلايلي. ولم أكن في حاجة أن أتخيل حديثاً معه طالما هو حي قادر أيضاً على الرد في كل ما خطر ببالي أن أستوضحه إياه. قصدته في بيته، قبل وفاته ببضع سنوات في «شارع البطريركية» في بيروت القديمة، لأسجل له هذا الحديث الذي نشر في صحيفة «النهار» مطلع الثمانينيات.

كان كما عهدته في الستينيات لولا بعض التجاعيد الزائدة، ولولا بعض التعب في عينيه. استقبلني، كعادته مع ضيوف الكلمة، في غرفة مكتبته حيث يستوي أرضاً إلى منضدة

واطئة، وإلى جانبه الشاي والتبغ وبين يديه نظارتاه يرفعهما عن عينيه يلوح بهما كلما انفعل في الكلام، فإذا اشتد انفعاله دقّ على المنضدة بيمناه بعنف كما يدقّ الحق باب الحقيقة.

صوته الهادىء الواثق يخفي الهدير الذي كان يجلجل على المنابر في وجه الظلم والظالمين. ولا يساوي قوة الشيخ في قول الحق سوى قدرته على التسامح.

سألته إذا كان والده شيخاً معمّماً، فنفى، فقلت له:

من أين جاءتك فكرة الدرس إذن في الأزهر؟

قال:

ـ كان ذلك بسبب أخي مختار، رحمه الله، الذي كان يكبرني، وكان التحق بالأزهر في مطلع العشرينيات.

قلت له:

في أحد استفتاءات «النهار»، مطلع الستينيات حول كيف يرى المفكرون اللبنانيون الوضع في الثمانينيات، كل واحد في اختصاصه، كان جوابك في موضوع الدين أنك ترى أن المستقبل للعقلي في الدين. أي أن الدين سيصير ديناً عقلياً فكيف تنظر اليوم إلى نبوءتك؟

ـ أنا كنت ولا أزال أعتقد مع الفيلسوف دوركهايم بأن «الإنسان حيوان ذو دين» لكنني انطلاقاً من التطورات التي تعاقبت على الفكر الديني انتهيت إلى الاعتقاد أن الدين سيظل في الثمانينيات، لكنه سيصير ديناً عقلياً، ديناً ينبوعه الأول هو العقل وليس النفس. والآن أرى للمرة الأولى أنني كاذب في حدسي. حدث العكس، للأسف.

وما هو في رأيك سبب الانتكاسة؟

ـ إن السبب في النكسة هو خيبات الأمل لدى الإنسان من المذاهب الأيديولوجية المعاصرة. التي لم تجد حلاً نهائياً لبؤسه. أنا كنت دائماً من المتفائلين، لكن لم يبق لي تلك النظرة التفاؤلية.

ألم تبدأ أنت دعوتك الإصلاحية من موقع ديني؟

ـ الحق أنني لدى عودتي إلى بيروت من القاهرة بعد اثنتي عشرة سنة في مصر، ألقيت سلسلة من الخطب في الجامع العمري الكبير كانت من وحي الدين لكن غاياتها البعيدة هي إصلاحية عامة وإن مغلفة بإطار ديني. ثم كان كتابي «مقدمة لدرس لغة العرب» الذي طبعه لي المرحوم إلياس أنطون إلياس صاحب «القاموس العصري».

هل اصطدمت هناك بشيوخ الأزهر؟

ـ لنقل إنني تحاورت معهم تحاوراً. أما رسالتي الاجتماعية في بيروت فكانت تتبلور في سلسلة كراريس تحت عنوان «إني أتهم» تناولت مختلف المواضيع الاجتماعية والسياسية. وللمثال أذكر لك بعض العناوين: «من المسؤول؟»، «الحياة تصور وإرادة»، «الحزب بوتقة تصنع الأمة»، «منطق الجماعة» الخ.

كانت هذه السلسلة موجهة أولاً ضد «زعامات الشرفات»، وسميتها زعامات الشرفات، لأن دورها كان يقتصر على الخطابة من على الشرفة في المناسبات وتجيير المكسب للطموحات الشخصية. كانت زعامات استغلال المناسبات حيث تبلغ الديماغوجية ذروتها.

لكن كيف تبلور شعورك القومي وتالياً دعوتك، وأين تضعها زمنياً؟

ـ يمكنني القول إنني أول من بلور المفهوم القومي. ربما كتاب قسطنطين زريق الذي جمع فيه محاضراته في الجامعة حول القومية سبق كتابي. إلاّ أن كتاب زريق كان أقرب إلى المفهوم الجامعي، حين أن كتابي الذي أصدرته في ١٩٤١، بعنوان «دستور العرب القومي»، ذهب أبعد من ذلك.

هل كان الدين حاضراً في منظورك القومي؟

ـ لا، أنا صاحب شعار «لا دين في القومية». وعندما تعرضت إلى الدين، بعد تحديد القومية، اعتبرت أن الدين ذو صفة ثانوية، لكن لأن الشرقي متدين بطبعه، فلم ألغ الدين من التوجه القومي، لكنني أيضاً شئت أن أجنب العربي الدخول في متاهة الصراع الطائفي فدعوت إلى تبني ما سميته «الدين الطبعي» أو «الدين الطبيعي».

أهو دين جديد؟

ـ لا، لكنه مستمد من روح الأديان جميعها: الإسلام يصلح أن يكون ديناً للقومية لاعتباره يستوعب المسيحية واليهودية. لكن تبنيه كان سيخلق عنعنات نحن في غنى عنها. لذا الدين الطبعي أو الطبيعي الذي دعوت إليه إنما هو خلاصة هذه الأديان. إنه ليس ديناً جديداً مستقلاً له طقوسه وشعائره بل مقدمة لكل دين ويتضمن من الأديان جميعها ما هو مشترك: الإيمان بالله الواحد والوصايا الأخلاقية وغيرها. وبذلك يجد الناشىء ائتلاف الديانات واعتناقها اعتناقاً عملياً صحيحاً فيندك الصرح الذي أقامه رجال الدين المغرضون. إن الدين في منطق رجاله غيره في منطق الله وكتبه. الأول هو عامل تفرقة بين الطوائف والجماعات والثاني هو غرس مبادىء صالحة تعد الإنسان إعداداً حسناً للعيش مع أخيه الإنسان، فكيف مع مواطنه؟

الإنسان عبر الدين عرف كيف يميز بين الخير والشر، إنه القانون الأدبي الذي يترك للإنسان أقصى حرية معقولة في اختيار الحياة. لقد كان هذا هو جوهر الدين في كل العصور ولدى كل الجماعات.

هل اطلعت على كتاب أنطون سعادة «الإسلام في رسالتيه»؟

ـ لا. لم أقرأ له سوى بعض مقالاته.

هل كان الخلاف الديني، مطروحاً في شكل حاد ذلك الحين؟

ـ بالطبع، وجرت ذلك الحين محاورة خطيرة في مجلة «المشرق» حيث طرح الأب صفير في مقال تقصده علمياً أن يبرهن أن الإسلام «هرطقة مسيحية»، مثل هرطقة آريوس أو غيرها. وردّ عليه في المجلة نفسها والد النائب هاشم الحسيني، وصدرت المناظرة آنذاك في كتيب لاهتمام الناس بالموضوع المثار. هذا هو نوع المحاورات ذلك الحين. لذا، وانطلاقاً من هذا الجدل قلت إن دور التنشئة يجب أن يتجاوز مثل هذه الخلافات بحيث ينشأ الفتيان على فهم مختلف للدين، ما سميته الدين الطبعي.

هل يسمح الإسلام بمثل هذه الدعوة؟

ـ في القرآن آية رائعة لعلها سبقت كل المحاولات لجمع الديانات، وتقول ﴿شرع لكم من الدين ما وصى به نوحاً والذي أوحينا إليك وما وصينا به إبراهيم وموسى وعيسى أن أقيموا الدين ولا تتفرقوا فيه﴾. إذن الديانة الإسلامية لا تدعو في الحقيقة إلى شيء جديد، وإنما إلى حقيقة الديانات السابقة، لكن في نطاق جوهرها ووحدتها. هذه غاية الإسلام. دعوة الإسلام كانت جمع المتفرقات وليس الإضافة إليها.

أذكر هنا كتاب اللورد دولي «أشعة من الإسلام» الذي يقول فيه ما معناه أن الإسلام شهادة رائعة للمسيح، وعندما ناقشه بعض القسس في إسلامه قال: من أجل أن تكون مسيحياً حقاً يجب أن تكون مسلماً حقاً. ويكفي الإسلام أنه أكسب للمسيحية تسعمئة مليون إنسان يشهدون للمسيح وللسيدة العذراء التي دنسها اليهود.

هل استندت أنت إلى هذه الآية في تصورك للدين الطبيعي ؟

ـ لا وإنما ذكرت لك الآية لأقرب لك المفهوم الذي قصدت إليه. ما أتبناه في القومية هو ما اتفقت عليه الديانات الثلاث.

هل يعود عدم اعتراف الكنيسة بالقرآن إلى عدم اعتراف الإسلام بالأناجيل؟

ـ لا، ليس هكذا الأمر. إذا كان خلاف فهو على نحو مغاير. إنه خلاف لاهوتي. القرآن

يعترف بالأناجيل جميعها. لكن ربما ما هو مرفوض من الإسلام التحوير اليوناني للمسيحية، أي أن الاعتراف تام بالأناجيل، لكن الخلاف على التأويل.

هل ما تقوله هو رأي الأزهر؟

ـ وما علاقة الأزهر هنا؟ الأزهر مدرسة تدرس مذاهب إسلامية وليس الإسلام. إنها تدرس آراء بعض الفقهاء الذين أصبح لهم مدارس، لكن لا علاقة لذلك بالإسلام.

الإسلام يؤمن بالإنسان الشامل ككل «لا إكراه في الدين»، بذلك يتجاوز التميز أي التعصب القومي أو الإقليمي الذي يسود مجتمعات اليوم والذي هو سبب الصراعات المحمومة برغم كل وثائق حقوق الإنسان.

ومع ذلك فإن المؤسسة الدينية الإسلامية أو الحزب الإسلامي يذهب غير ذلك. وأبسط مثل تحريم زواج النصراني بمسلمة.

ـ شرحت مطولاً في كتابي الأخير «أين الخطأ» كل هذه الأمور. وقلت إن اختلاف الدين المانع للزواج محصور بالشرك وحده. إن القرآن واضح: ﴿اليوم أحل لكم الطيبات وطعام الذين أوتوا الكتاب حل لكم، وطعامكم حل لهم، والمحصنات من المؤمنات والمحصنات من الذين أوتوا الكتاب من قبلكم﴾. وهنا نجد أن لا دليل على تحريم الزواج بين كتابي ومسلمة. وأما الاحتجاج بأن الاقتصار في مقام البيان يفيد الحصر فليس بوارد مع العاطف، وقياس المسكوت عنه من النكاح على المنطوق به من الأكل أولى. وهذا ما يجعلني أقول إن موقف المؤسسات الدينية السائدة من هذه القضية مخالف لروح القرآن ونصه.

هل كان لدعوتك إلى الدين الطبيعي صدى ذلك الحين؟ وإذا لم يكن ألا يعني ذلك عدم جدوى مثل هذه الدعوة؟

ـ إن الأفكار العظيمة لا تقاس بقدرتها على التطبيق. لنأخذ مثلاً نظرية كارل ماركس: كان ممكنا أن تظل حبيسة كتاب «رأس المال» لو لم يقيض لها رجل مثل لينين لتطبيقها. وقس كل الدعوات التي كانت حبيسة الكتب لو لم يتم تجسيدها. هنا دور المنفذ. وهو دور خلاق لا يقل عن دور صاحب الفكرة.

هل كان انكبابك على درس اللغة العربية جزءاً من مفهومك للقومية. وهل اللغة العنصر الأفعل من الدين في القومية أو العكس؟

ـ علاقة اللغة بالقومية عميقة جداً. إنني أعتبرها الأقوى والمحور الأساسي للقومية والعنصر الأهم. أنا لا أجاري الناس في المناداة بالعالم العربي بل «عالم العربية». ذلك أن هناك عروقاً

مختلفة لدى أصحاب اللغة الواحدة، مع أنني أعتبر أن ليس ثمة عرق صاف إطلاقاً، وحتى في حال اعتراف بالعرقية، هذا لا يغير كثيراً من الأمر، لأن اللغة أقوى من العرق.

لكن ربما الأعراق المختلفة تخلق أمزجة مختلفة تنعكس على التعبير؟

ـ ربما، لكن هذه الأمزجة تعمل ضمن جامع اللغة الواحدة، وسأستعمل هنا لفظة موفقة عند أنطون سعادة: «المتحد اللغوي». إن كل الأمزجة المختلفة تتحرك ضمن إطار اللغة، إن العامل اللغوي هو الصاهر الأقوى. وعمل اللغوي كله يصب في هذه الغاية. إن انتمائي كمواطن هو إلى اللغة أولاً.

لكنك تعرف أن اللغة العربية صارت إلى ما يشبه لغات محكية متعددة في الأقطار العربية.

ـ أنا لا أرى هناك اختلافات بل إفرازات لغوية ترتبط بأوضاع معينة، زمانية ومكانية. مثلاً التزاوج الثقافي واللغوي الذي وقع في سوريا بين السريانية والعربية كان له تأثيره على العامية السورية ـ اللبنانية. وهناك مفردات بالمئات تعود إلى السريانية. وحدث مثل هذا الأمر في الأقطار العربية وبتزاوج مختلف. لكنني إذ أسمع هذه اللغات المحكية في مختلف الأقطار العربية يسهل علي، بشيء من الصبر، أن أفهمها عربياً. أنا لا أحب الفصحى الكاملة، بل اللغة المفصحة، إن الفصحى الكاملة تجعلك تنحصر في عربية المعاجم وليس العربية المتطورة. هناك كلمات عامية لا أستطيع أن أجد لها نفس النكهة الجميلة في الفصحى، مثل كلمة «بالكاد» التي أصلها «بودّي». أنني أفضل كلمة «بالكاد» ألف مرة على كلمة «بودي».

في معجمي الكبير، أدخلت مفردات عامية كثيرة، أعتبرها صارت مفصحة.

المسرحيون والروائيون العرب المعاصرون لم يستخدموا اللغة المفصحة، بل العامية بكل بعدها عن الفصحى والمفصح.

ـ لا. لا. ليست بعيدة. الاختلاف في سياق الجملة، حلل مفردات الجملة تجدها هي نفسها.

لكن الاختلاف ذهب إلى أبعد من المفردة، إلى الإعراب. فالعاميات العربية كلها ألغت مثلاً المثنى والجمع السالم، وكل ما ليس خفيفاً على اللفظ، مهما كان قاسياً.

ـ إنني أعتبر هذا الاختلاف ربما عودة إلى الأصل. لنأخذ مثلاً ظاهرة المثنى، إن كل اللغات السامية لا تتضمن ظاهرة المثنى. المثنى ظاهرة عربية صرفة ربما أفرزتها علامة لغوية مختلفة.

هل تعتقد أن احتفاظ الفصحى بهذا الشكل مدة تزيد على ألفي سنة، بخلاف كل لغات العالم، يعود إلى الدافع الديني؟

ـ لا، هذا العامل ثانوي.

ما السبب إذن أن العربية لم تتطور مثل مثيلاتها اللاتينية وبقيت العاميات العربية مجرد لغات محرفة على هامش الفصحى؟

ـ إذا عدت إلى مقدمة ابن خلدون في باب اللسانيات تجده موفقاً جداً في ملاحظته على العاميات المختلفة في الأقطار العربية. يقول إنه لو قيض لهذه العاميات من يقعدها، أي من يجعل لها قواعد، لحدث لها ما حدث للغات الأوروبية المختلفة التي تطورت من اللاتينية.

وعليه من تقع مسؤولية التقعيد؟

ـ ربما على النحاة أو اللغويين عامة أو غيرهم.

لماذا لم تفعل أنت؟

ـ إن اهتمامي مختلف.

إذا حاولت تلخيص عملك اللغوي الكبير سواء في المعجم أم في «المرجع» فما هو الجديد الذي قدمت؟

ـ أنا ما كنت أعمل من أجل الجديد. كنت أرقب سير الحضارة، في ما سكت عنه التاريخ من خلال دلالة الكلمات، كنت مثلاً أريد أن أصل إلى فهم صحيح لتطور العربية. كنت قرأت كتاب الفيلسوف رينان في اللغات السامية، وهو ضليع بها، ووجدت ثمة ملاحظة صحيحة له، أن اللغة العربية كانت أرقى اللغات السامية، لكن، وهنا الغريب أن هذه اللغة كانت أرقى بكثير من الشعب الذي يتكلم بها، فهو يرى أن العرب أحط جداً من لغتهم الرفيعة جداً.

وهل توصّل هو إلى السبب؟

ـ هو اكتفى بإبداء الملاحظة.

وأنت؟

ـ أنا قلت إن من الخطأ أن نفسر غوامض اللغة بالتاريخ العربي، وإنما العكس هو الواجب. أي أن نفسر غوامض التاريخ من خلال اللغة. أنا توصلت إلى الاعتقاد بأن اللغة العربية مرت بعهود زاهرة اندثرت، ولنأخذ مثلاً اللغة السومرية أو «الشومرية» بحسب الاصطلاح

الدارج. تطورت منها «البهلوية» التي كتب فيها زرادشت ونحن لم يصلنا من الشعب السومري الراقي جداً سوى بقايا اللغة، التي كتب فيها من وصلنا من كتاباتهم.

هل هذا يعني أنك كنت تقوم بعمل تاريخي من خلال عملك اللغوي؟

ـ لنقل إن بين تفردات «المعجم» الكبير، كما يقول رئيف خوري، هذا التفرد.

ألا تعتقد أن الشدياق في كتابه «سر الليال في القلب والإبدال» سبقك إلى هذا كما يقول مارون عبود؟

ـ لا. إن ذلك العبقري العملاق كان يعنى أصلاً بعصرنة اللغة. وكان له فضله الكبير على اللغة العربية المعاصرة، لكنني أنا قمت بأمر مختلف، بمراقبة التطور الحضاري من خلال اللغة.

أعطنا مثالاً يلخص هذا التفرد؟

ـ في ثلاثي «أرخ» مثلاً، اعتبر اللغويون أن الاختلاف بين كلمة «تأريخ» المهموزة، وتاريخ الممدودة مجرد تخفيف، حين وجدت أن ثمة فارقاً أساسياً بينهما. «فالتأريخ» بالهمزة إنما يعني تحديد تاريخ عمل، بينما «التاريخ» بدون همزة إنما يعني التاريخ في شكل عام أي سرد الوقائع. لكنني لم أتوقف عند هذا الحد في معالجتي لهذه المادة. إن كلمة تاريخ بمعنى درس الأحقاب هي الكلمة نفسها التي في الإغريقية «أرخيوس» ومنها كلمة «أركيولوجيا» العصرية، أي «علم الأحقاب». ثم اكتشفت أن الكلمة الإغريقية نفسها مأخوذة من اللغات السامية. إن ثلاثي «أرخ» دل، أول ما دل، في «عصر التأليه»، على القمر، وهي تسمية أصلاً بابلية ثم نجدها في الساميات عامة، ولا سيما في الأكادية حيث سمي الشهر أيضاً «أرخ». هكذا نرى أن الإنسان ربط في لفظة واحدة بين الإله، القمر والشهر، ذلك أن الإنسان منذ ربط بإلهه القمر حركته أطلق على فترة ظهوره وغيابه الوحدة الزمنية الأولى فكانت كلمة الشهر. وقسم العرب هذه الوحدة الزمنية الأولى إلى أقسام أيضاً: إهلال (الفترة المرافقة لهلال)، الإبدار (المرافقة لكونه بدراً)، إسرار (كونه في المحاق): الخ. هكذا كشفت عبر مادة «أرخ» كل تاريخها الذي هو تاريخ الإنسان منذ أن عبد القمر إلى الاستفادة من حركته لقياس مدة زمنية معينة. أي أنني درست تطور هذه الكلمة من التصور الذهني إلى التصور العملي. كما وجدت أيضاً أن اسم القمر في البابلية ـ الآشورية ليس شهراً بل «سن» أيضاً، وهو عندهم اسم مرادف لكلمة شهر. لأنك عندما ترى في التعبير القديم أن فلاناً عاش ألف سنة هذا يعني أنه عاش ألف شهر. إن مثل هذا الجهد في التعريف بدلالة الكلمات لا تجده إلاّ في معجمي، أنا لم أكن أسعى أن أضيف قاموساً إلى

القواميس الموجودة. إن كتابي هدفه وضع الوحدات الكبرى لجذر ما، ومن هذا الجذر أستخرج التطور الحضاري.

لكنك قبل عملك على المعجم وضعت هدفاً آخر، فإنك تقول في «مقدمة لدرس لغة العرب» سنة ١٩٣٨: «إن الضرورة أصبحت تدعو إلى تغيير منهاج دراستنا اللغوية وطريقة قياسها في الوضع والاشتقاق وما يتبع من أشكال الاستعمال. ولذا أثرناها مناقشة ضافية الذيول ليس من غرضنا فيها إلاّ أن تكون بعثرة لفكرة المحافظة على التراث الاجتهادي الذي لا يزيد عن أنه آراء مرسلة أفضى بها العالِم واقتنع بها كما اقتنع من قبله الطبيعي واللاهوتي...». وهنا نرى الهدف يتناسب مع ثورتك الإصلاحية الاجتماعية والسياسية والدينية، فهل كان «المعجم» تحقيقاً لهذا الهدف أيضاً؟

ـ بالطبع. في «المعجم» وفي «المرجع». ذلك أنني كنت آخذ على لغويينا المعاصرين تلك المحافظة على اعتبارات لم تكن أصلاً سوى آراء، لكن التقييم انقلب إلى خشية، والاحترام انقلب إلى عبادة.. وجدت من واجبي التأكيد أن اعتبارات المدرسة القديمة هي اعتبارات فقط، لا على أنها اللغة. ورثنا في اللغة ما نرزح تحته اليوم من تقاليد وعادات لم تكن في الواقع الماضي بأكثر من مغالط صيرها التاريخ عقائد، كما قلت أكثر من مرة. كان عليَّ كما قلت منذ البداية «زحزحة باب موصد». ولا عجب، فالأحكام تتغير بتغير الزمان والمكان، والمقتضى في كل ذلك هو التيسير. ينطبق هذا على اللغة كما على الدين.

إن اللغة، ومنزلتها في التصنيف الاجتماعي أنها مؤسسة ترتبط ارتباطاً مباشراً بنشاط الإنسان، تتحرك بقانون الغاية لا السببية. فإذا غلبت بقانون السببية الصرف وأخضعت له مثلما فعل قدامى اللغويين، انعزلت رأساً وانقلبت إلى بناء فوقي منقطع، وإذ ذاك تحدث الهوة بينها وبين الجماعة التي ستعبر عن وطأتها بتأفف مكظوم ثم بتحرك انتفاضي للخروج.

هل تقبل من هذا المنطلق خروج الشعر العربي الحديث على الأوزان؟

ـ أنا مبدئياً لا أؤمن بالأسوار والحواجز. في تاريخ الشعر العربي سابقات لهذا التجاوز أولها على لسان أبي العتاهية حين أخذ عليه أنه خالف أبحر الخليل في بعض أشعاره، قال: «إني (ويقصد الشاعر مطلقاً) سبقت الخليل».

ماذا تفعل اليوم؟

ـ أنا انكفأت أو انزويت أو بحسب التعبير العربي الدقيق، انخنست، منذ كتابي الأخير «أين الخطأ» في مطلع السبعينيات حيث قامت القيامة عليَّ.

هل تعتقد يا شيخ عبد الله أن اللبناني سيظل يمارس دوره في النطاق العربي من ضمن استقلالية كيانه؟

ـ سيظل يقوم بهذا الدور على أي حال لأن عنده معطيات إفرادية رائعة. لكن أتساءل إلى أي حد سيظل يقوم بهذا الدور من ضمن الاستقلال الناجز. وهو الأمر الأهم.

ألا تعتقد أن للبنان دوراً متميزاً وضرورياً في العالم العربي. وكيف ترى أنت إلى مستقبل العلاقة بين لبنان وسائر الأقطار العربية؟

ـ أنا أؤكد التميز، أما العلاقة فإنني أؤمن بالتعضي العربي، أي أنني من أنصارها، أن يكون لبنان عضواً عربياً، لكن أن يكون هناك استقلالية العضو. ذلك أن الأعضاء تختلف من حيث الجوهر وتختلف من حيث الوظيفة الفيزيولوجية.

ماذا تعني بالتعضي؟

ـ إنني أقصد بالتعضي العربي هنا الوحدة من نوع «الكونسير». أنا أتبنى نظرية الكونسير، وليس الوحدة الاندماجية أو الفدرالية أو الكونفدرالية.

تقصد بالكونسير ما تقوم به حالياً أوروبا الغربية، أي العودة إلى دعوة غلادستون؟

ـ نعم. وهو مصطلح مأخوذ كما يشهد الاسم من مجموعة الآلات الموسيقية التي تؤلف أوركسترا واحدة. أي ما يسمى أيضاً «بان آراب». بحيث إن القوانين التي تطبق في وحدة مستقلة ضمن هذا «الكونسير» ليست بالضرورة هي القوانين نفسها التي تطبق في وحدة أخرى في «عالم العربية». وأنا لا أقصد بهذا معنى التضامن. إنه كلام فارغ، وليس له معنى، ذلك أن السؤال يطرح دائماً: «من المستفيد؟» كما حدث في «دولة الإمارات» عندما تكونت. كانت الإمارات الغنية تتدلل على إمارة الشارقة أو غيرها من الإمارات الفقيرة. من هنا كيف يمكن الكلام على التضامن؟ في أوروبا ما بعد الحرب لم يقبل تشرشل مثلاً أن يشرك معه ديغول، زعيم فرنسا، في «مؤتمر يالطا»، لاعتبار أن تشرشل له معروف على ديغول يمنعه أن يساويه بنفسه. إن مثل هذا التصرف هو الممنوع في الوحدة المسماة «كونسير» التي أراها الأنسب في «عالم العربية» حيث الكل أسياد استقلاليتهم ضمن السعي إلى المنفعة الواحدة المتساوية.

لماذا ظل «المعجم» و«المرجع» ناقصين؟

ـ لأن العمل الذي قمت به لا يمكن إنجازه فردياً بل هو عمل مؤسسة أو دولة. وهذا غير وارد الآن.

إنني سأظل أسيان في ذات نفسي وخزيان من ذات مجتمعي. إن الكتاب الذي كنت أنوي إكماله لم يكمل بالنشر. وكلمة «خزيان» تذكرني بقول لتأبط شرّاً الذي أنا معجب به يعبر فيه عن تخلصه من مكيدة فيقول: «فأبتُ إلى قومي وما كنت آبيا ...(...) والموت «خزيان» يَنظرُ».

* * *

مختارات من نصوصه:

١ ـ من مقالة «قارع الأجراس»:

«في كفر الدوار أبصرت رجلاً يقرع الأجراس ويأخذ أنشوطتها بكلتا يديه مشتداً يشير إلى طلة الفجر... رجل أشرع صدره للوهج بعد ليل الكهوف... وأتلع جيده. إنه يريد أن يتنفس... إنه يريد نسماً غسل بالشعاع ومرت عليه شفاه الشمس... في أعماقه زئير أجراس تصخب يحركها دفق التطور المبدع الدائر فيه مثل سمفونية تتكامل... إنه الآن فقط واحد من أبناء الحياة حاملي قيثارتها غير المقطعة الأوتار. تراءت له قباب الهيكل في مدرجة الظلام وعلى شفاهه همسة نداء؛ فراح يقرع ويقرع، وانسجم مع لحن الرنين انسجامه لأنه حقيقته. فلم يعد هناك قارع وأجراس؛ إنه استحال في الهيكل الشعبي الذي استفاق ذلك الجرس القارع...».

٢ ـ من مقالة بعنوان «ليت لنا بنديت نهرو واحداً»:

«إن ما يراد بنا هو حظ الأرانب من الثعالب. والذي يأكلك بمساعدتك، ليس يحاسب على الأكل بل على التقصير فيه».

٣ ـ من مقالة بعنوان «المعارض الأمثل»:

«ولسنا نفهم الوطن على أنه مقدار من الأحياء في مقدار من الأرض، أو مقدار من المظاهر في مقدار من السلطان... فأي وطن لا يختلف ـ بهذا المعنى المادي البليد ـ عن أي وطن... فالوطن كما نفهمه، هو هذه الرحم التي تدور حركتها ولا تفتأ على الخلق والإنشاء أبداً والتكييف والتحوير أبداً والتمخض والإنشاء دائماً عن ولادات جديدة».

٤ ـ من مقالة بعنوان «يد دمشق ردت عليَّ إيماني»:

«ولكن يد دمشق صنعت المعجزة التي ردت عليَّ إيماني ودلت على الطريق. أنا لا يهمني كيف افتدت تلك اليد بقبضة أم براحة مبسوطة. إن المعول في يد الزارع كالإزميل في يد

النحات كلاهما يذوب فيه معنى الحديد في معنى أن أحدهما صانع خصب وأن الآخر صانع جمال.

«والغريب في منطق النافرين أن ما يسمى نشاط الحلزون في مسعاه خارج صدفته، من أجل بقائه، خيانة لصدفته، وأن لا يسمى الانكماش فيها ـ وهو الموت البطيء ـ خيانة لذاته»...

٥ ـ من كلمة العلايلي في احتفال دمشق بذكرى تأسيس حركة السلم:

«... أذكر أني قرأت قديماً حكاية الأرجل الصينية المحدودة وكيف كان يُعمد إلى رِجْل الوليدة فتنزل في حذاء حديدي وتنمو الوليدة ويظل الحذاء هو من الرجْل وتظل الرجْل حيث هي من الضمور، ألحت عليَّ حكاية هذه الأرجل المحدودة إلحاحها الساخر وأنا أدير طرفي جنبات عالمنا العربي وفي طبيعة الوسائل التي نستصنع بها (مصيرنا) فإذا أنا من حكاية الحذاء الصيني في كل مذهب عندنا. كان لنا تحركات وكانت لنا انقلابات وكان لنا أشياء بين هذه وهذه، ولكن جاءت كلها في مثل الحذاء الصيني الذي يظل حيث هو من الرِجْل وتظل الرجْل حيث هي من الضمور.

«وما كنت أظن أبداً أن يد المستعمر قد مست بهذا الحذاء الصيني بعض الرؤوس حتى سمعت بيننا من ينادي بأحلاف مشتركة. وحكاية هذه الأحلاف كحكاية القط الناسك... والحكاية تتحدث لتقول إنها وقعت وتقع في كل جيل ولتقول أيضاً إن حدودها ليست في حدود التاريخ بل في حدود الحياة التي تقدم أبداً من ينصب الشباك وتقدم من يقع بها، التي تقدم الصائد وتقدم الفريسة... تتحدث القصة عن قط جاع وحزَّ عليه الألم ففكر طويلاً بعقل أمعائه، فتفتقت له عن أن الجلد المتميز قد يغطى بمسوح الناسك وأن الناب والظفر قد تسترهما مسبحة الزيتون... وكان أن تنسك ذلك القط وكان أن وقعت المأساة».

٦ ـ من كلمة في حفل تكريمه:

«... لم أتعود منذ دُربتُ على أشياء الناس في عوارفهم، في مصاحيهم ومغافيهم، في أفراحهم وأتراحهم، إلاّ أن أكون مرآة تعكس ما يتواقع عليها... أما أن أجدني فجأة أمام مرآة، ومرآة موشورية، تعطي وتعطي كثيراً، فعذري واضح إذا انقطع بي البيان وعيَّ عندي اللسان... أنا أعرف أنني لست جميلاً، ولكن هذه المرآة تريني شيئاً جميلاً... فهل تريدون فوق ذلك شاهداً على أن الجمال جمالها، أغدقته عليَّ كما تمنيت أن أكون لا كما أنا كائن... ولا بدع فأنتم فنانون، وفي محفوظ التاريخ: أن فناناً سلفاً لكم رسم مشهداً من

مشاهد الطبيعة وأغدق عليه فقيل له: إنه أجمل من الطبيعة. فرد: أما تتمنون أن تكون الطبيعة كذلك... وبحسبي في مقام الشكر لكم أن أكون ذلك المشهد وأنتم ذلك الفنان.

فيا إخواني الذين تكرمونني أي تمنحوني كرامة تمسح جبيني في الناس بالبياض. إنني أزهو بكرمكم. وقديما ربطت العربية بين الكرْم والكرَم. أتدرون لماذا؟ إن غير العنب يثمر ويعطي أيضاً، ولكن العنب وحده هو الذي يجود بكل ذاته في مذاب حباته... في قلب النواة صلاة شكر للسحابة تهمس بها في محراب التراب... آمنت بالإنسان وبقيمه ومعناه... إنني آمنت بالحرف، فشكري الخالص لجمعية أصدقاء الكتاب التي رفعتني فوق ما أستحق».

حسين مروة

«النزعات المادية في الإسلام»

«إن روح المنهج يجب أن يكون متحركاً متطوراً متجدداً متنوعاً من حيث التطبيق.»

حسين مروة

النهاية الفاجعة لحسين مروة، أحد أبرز الوجوه الثقافية في لبنان والعالم العربي، ستمنح دوماً آثاره هالة تزداد تألقاً مع الزمن، لها كل ثقل الموقف المعمّد بالدم. وكأنه كان أميناً للتراث التمردي في التاريخ العربي كله الذي عرف أيضاً فواجع شخصية شبيهة، كان مروة يتذكرها بحزن في إحدى مقالاته في مجلة «الموقف الأدبي» الدمشقية، في ١٩٨٥.

وصل مروة بدمه هذا الخيط الذي لا ينقطع في التراث الإنساني كله، والذي غذاه كل شهداء الكلمة المسؤولة في كل مكان.

أنجز أعماله النقدية الأدبية والفلسفية بهاجس واحد: التقدم. لم يغفل مرة عن هذا الهاجس حتى في أحلك اللحظات، بل كانت اللحظات الحالكة دافعه الأقوى.

كان كلما تقدم به العمر ووهن به الجسد ازداد نضارة في كلماته وشباباً في اندفاعاته.

في نقده الأدبي كما في نقده الفلسفي لم يتوقف التطور والتطوير، كما هي الحياة. ولم يمنعه التزامه بمنهج محدد منح هذا المنهج تطبيقاً ينسجم مع حركة الحياة التي هي دائماً خضراء، كما يقول غوته.

كان طليعياً بكل ما تعنيه الكلمة. وكان رسولي النهج والقدوة. وأثرت رسالته، كما نهجه، في الكثيرين من حوله، فوجد نفسه، في التيار الذي اندفع فيه وحمل لواءه، مركز ثقل أكيداً، فاغتنى به وأغنى. وكان لجاذبيته الشخصية، وعمادها المحبة والطيبة والتواضع، أثرها في تعزيز مركز الثقل هذا الذي كانه في الحركة التي التزم بها، كأفق واضح من آفاق تحرير الإنسان قلباً وقالباً.

ترك حسين مروة تراثاً لا ينسى، وكان، وهو الذي جعل التراث بعض همه، قد جعل تراثه هو في متناول أيدينا، في الأمام قليلاً.

وأحاول هنا تلمس بعض جوانب التراث الذي تركه وكذلك بعض جوانب الشخصية التي لا تنسى.

لم أكن الطالب الوحيد الذي تعرف إلى حسين مروة للمرة الأولى عبر السلسلة التي قدم بها مروة الأدب العربي القديم في مجلة جديدة في الخمسينيات بعنوان كان يختلف لونه كل أسبوع: «الثقافة الوطنية». كانت جريدة أسبوعية، شابة تطوى حتى تصير بحجم الكف (قبل أن تتحول فيما بعد إلى مجلة شهرية). وعندما أعدت قراءة بعض مقالات تلك السلسلة في كتاب صدر في ١٩٨٥ بعنوان «تراثنا كيف نعرفه»، افتقدت مقالات لم يجمعها مروة. كانت الحماسة لتلك المقالات معدية في جيلنا المتحمس لكل ما يكسر روتين المنهج الدراسي حيث يقدم الأدب بكثير من العمومية وبتصنيف لا يشجع على إدخاله في الحياة. ولم نكن نعرف أن هذا التحسس للأدب القديم بالطريقة الحية التي كان يستخدمها حسين مروة آنذاك سيقودنا إلى أبعد من الطرافة وحشو الذاكرة بالمعلومات المفيدة، سيقودنا إلى هذه الروح التمردية التي كان يركز عليها مروة في تقديمه لشخصياته الأدبية والقصصية والفكرية والعلمية والتاريخية. ومع أن البيان الافتتاحي لهذه السلسلة، والمؤلف جعله مقدمة للكتاب بعد جمعه مقالاته، يتضمن اعترافاً بالنقص والتقصير خاصة في التوكيد على أثر العامل الذاتي المحض في تكوين الطابع الفكري أو الأدبي، وإغفال أثر العامل الاجتماعي، فإن المؤلف يردهما معاً إلى السرعة المطلوبة في المقال الأسبوعي للصحيفة وإلى أن معالم «الواقعية الجديدة» في الأدب الإبداعي والنقدي لم تكن يومئذٍ قد توضحت لذهنه إلاّ بصورة تقريبية. ونحن بعض طلبة ذلك الجيل، نقر ونعترف بفضل هذه المقالات «الناقصة» على تعريفنا بالمواطن الحية للتراث، عبر أعلام لم يكن لهم مكان في الأدب المدرسي (مثل أبو حيان التوحيدي)، وبمواضيع لم تكن مجال نقاش واضح (مثل الشعوبية) وبظاهرات ذات مدلول تقدمي (مثل كشفه عن بعض أعمال المعري وأبو نواس وابن المقفع)، أو بأعمال شديدة الإلفات (مثل «طوق الحمامة» لابن حزم أو «البخلاء» للجاحظ، أو المنهج العلمي عند جابر بن حيان).

واستكمل مروة الكثير من النقص في هذا الكتاب فيما بعد. والطريف في «المقدمة» التي تصدرت كتابه أنها وضعت قبل الكتاب، أي أنه انتقد نفسه مسبقاً في ما سيقدم، لكنه، لرغبته الملحة في سد هذا النقص تعريفاً بالتراث الأدبي والفكري العربي، خارج التقليد، لم

يكن ليشعر بالحرج في تقديمه مقالات يعرف سلفاً أنها لا تفي مواضيعه حقها الذي توخاه من التعريف بها. وهنا أول ملامح المسؤولية «الرسالية» حتى لا نقول «الرسولية»، عند الكاتب الذي حمل منذ البدء صليب المعرفة، بما لها من قدرات في التغيير وكأنه يعترف بأن تطوره هو نفسه سيتبع محاولته تطوير مواضيعه وقرائه. وإنها لإحدى فضائل هذا الكاتب الكثيرة. فليس التواضع هدفه وإنما معرفته بأن «المعرفة» وسيلة لا غاية وأن الهدف دائماً أهم من الوسيلة. فلم يكن يسعى لتكريس نفسه أديباً، بل تكريس الأدب وسيلة معرفة. وكان في ذلك الوقت بدأ يتلمس أهمية ما تفرزه المدرسة النقدية الواقعية، ولم يكن الوقت يسمح له بأن يطبقها قبل أن يستكمل أدواته ومادته، والوقت لم يكن يسمح أيضاً بأن يؤجل ما يظنه مفيداً ولو ناقصاً. كان كأنه يسابق الزمن، ويظل على هذا النحو من السباق حتى أيامه الأخيرة.

كان البيان ـ المقدمة في ١٩٥٥ أقرب إلى «نقد ذاتي هو أشبه بجلد الذات» كما يعترف في التوطئة للكتاب في ١٩٨٥. لأنه كان يعتبر أن مثل هذا الأمر حافز من الداخل «لتطوير أسلوب العمل وتجديد أدواته الفكرية والنظرية».

الواقعية النقدية

في أواسط الخمسينيات، في ١٩٥٥ صدر في بيروت كتاب بعنوان «في الثقافة المصرية» من تأليف محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس. وصدور هذا الكتاب علامة فارقة في النقد الأدبي العربي الجديد، ما سيعرف بالواقعية في أعمال إبداعية آنئذٍ أبرزها رواية «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوي، وهذا المنهج النقدي يدين أولاً للنظرية الماركسية التي حمل لواءها المثقفون الشيوعيون، وكانت عاملاً حاسماً في إغناء النقد الأدبي إلى جانب تيارات تنظر إلى الأدب الجديد من منظار آخر.

كان ذلك أثناء متابعة حسين مروة تعريفنا بالتراث، وهذا لم يكن يمنع مروة أن يحارب على غير جبهة. ويكفي أن نتأمل المقدمة التي وضعها للكتاب فنتعرف إلى الجبهة الجديدة التي راح يخوضها. فالكتاب، كما يفيدنا زميله محمد دكروب، الذي شارك في تأسيس مجلة «الثقافة الوطنية»، ولد في «صالون أبي نزار» ـ أي حسين مروة ـ وكان عدد من مقالاته صدر في المجلة أيضاً، ويكفي تدليلاً للشرح الجيد للمنهجية النقدية الجديدة رسالة بعث بها أحد مؤلفي الكتاب (محمود أمين العالم) وفيها: «هزتني المقدمة النافذة التي قدم بها الأستاذ حسين مروة لمقالاتنا. إنها لا تحدد في الحقيقة الخطوط الرئيسية للكتاب فحسب، بل تؤازر بينها، وتقيم منها وحدة، وتتيح لها لوناً وقيمة وفعالية جديدة».

وليس من المبالغة القول إن التكثيف والتوحيد والتوجيه لجهود الغير لها قيمة هذه الجهود نفسها. وأهمية شرح أنغلز لأعمال ماركس جعلتهما متساويين في الجهد، ما ينطبق على كل ميدان. وحسين مروة، بسبب طبيعته الرسالية، لم يكن ليهتم باسمه ككاتب، بقدر ما كان يهتم بأن تصب جهود الآخرين في الهدف الذي يسعى إليه، وتلك صفة تلازم المعلمين الكبار، دون أن يعني هذا أنه سيكتفي بتقديم جهود غيره، وإنما هو يقوم بذلك في انتظار جهده الخاص الذي لا يكون الوقت أفسح لاستكماله، كما سنرى في كتبه اللاحقة سواء النقدي الأدبي أم النقدي الفلسفي. وسيجعل محمود أمين العالم الذي اقتصر دور مروة في السابق على تقديم جهوده، يعترف بأن الكتاب الذي أنجزه مروه بعد سنوات تحت عنوان «النزعات المادية» كان يحلم هو بمثله لو توافر له ما توافر لمروة من صبر وبصر ثاقب وشمولية وعمق.

لكن قبل إنجاز عمله الضخم هذا كان على مروة أن يركز الدعوة إلى الواقعية النقدية كما اكتشفها في مقالات زميليه المصريين في الكتاب حيث جمع مقالاتهما وقدمها، بتطبيق المنهج نفسه على نصوص لبنانية حديثة مقابل تطبيقها على نصوص مصرية حديثة، إضافة إلى محاولة تطبيق المنهج نفسه على نصوص تراثية لتوضيح الفارق بين مقالاته النقدية السابقة في التراث والتي اعتبرها ناقصة والمقالات المطلوبة كما في النماذج التي يقدمها في كتابه الذي صدر بعد عشر من «في الثقافة المصرية» وجعل له عنواناً «دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي» وسبقه مجموعة مقالات نظرية في كتاب له بعنوان «قضايا أدبية» في ١٩٥٦.

دراسات نقدية

تميز كتاب «دراسات نقدية» في الطبعة الأولى ١٩٦٥ وفي الثانية الأكمل، بأنه لم يكن تأكيداً للطرح الذي قدم به كتاب «في الثقافة المصرية» قبل عشر وحسب، بل أيضاً محاولة للتجاوز في المنهج ذاته، فلم يكن حسين مروة يتوقف عند حد كما هي حال غالبية النقاد مجايليه، بل هو في تطور دائم، وتلك أبرز صفاته، ومن هنا صياغته لمقدمة الطبعة الأولى ومقدمة الطبعة الثانية وتالياً تطبيقاتهما محاولاً أن يتعمق ويتوسع عربياً في هذا المفهوم تبعاً للتعمق وتوسع دراسته فيه. فيبدي في المقدمة الأولى، وبوضوح، برغم التمسك بالمنهج نفسه، تخوفه مما يسميه «ميكانيكية» العمل النقدي، أي القالب النقدي الجاهز الذي تصب فيه كل النصوص، من هنا تجنبه مثلاً استخدام «الواقعية الإشتراكية» وتفضيله مصطلح «الواقعية الجديدة»، خوفاً من تكريس مفهوم سياسي محض للمنهج

ووضع المثال الأدبي الملتزم في البلدان الاشتراكية نموذجاً نهائياً، وهو اجتهاد شخصي محض، لأنه عاود استعمال المصطلح الكلاسيكي حين ما عاد يخشى تجميد القارىء، إثر توضيحاته الموسعة في إطار شعار معين يرفضه أزلياً، فما الذي أكده بين استبدال المصطلح والعودة إليه؟

أكد عدم المقياس الواحد للعمل الإبداعي، نافياً أن يكون عدم الالتزام من مثل المعنى الذي تراه الواقعية الإشتراكية، كما عُرفت عبر مثالها الأول في أعمال مكسيم غوركي، بل استخلاص الإيجابي العام من خصوصيتها الذاتية، وهي بقدر ما تكون صادقة فردياً تكون صادقة اجتماعياً، فليس من عمل إبداعي جيد، إلاّ يكون بمعنى ما عملاً مفيداً على صعيد التطور الاجتماعي. وربما يكون استفاد مروة في ذلك من بعض طروحات لوكاش، وصولاً إلى طروحات روجيه غارودي الذي خض كتابه «واقعية بلا ضفاف»، وقدمه له أراغون، كثيراً من المقاييس للواقعية عبر تناوله أعمال أشخاص ثلاثة كان النقد الواقعي الكلاسيكي يضعها في «سلة الأدب البورجوازي» وحسب غافلاً عن القيمة فيها (لسان ـ جون برس أو كافكا أو بيكاسو) كشهادة تعكس بصدق مجتمعها ولها دور لا يقل تميزاً وقيمة وإيجابية عن الأعمال المصنفة في خانة «الواقعية الإشتراكية». وكان غارودي آنذاك عضواً في الحزب الشيوعي الفرنسي، وسواء كان مروة قرأ غارودي وتأثر به أم ذاك مجرد اجتهاد شخصي، (لأن مروة لم يذكر غارودي ولا مرة في كتاباته) فإن الفضل له باق في محاولة تطويره هذا المنهج محلياً، حين كانت موجة النقد الواقعي توقفت، حتى لا نقول تحجرت، عند المفاهيم الأولى التي طرحها كتاب «في الثقافة المصرية».

هنا تبدو طليعية حسين مروة واضحة، فهو الناقد لم يقم بإدانة كل ما لا يصب «مباشرة» في الواقعية، عبر اتهامات كانت رائجة، بل حاول أن يتحسس إيجابيات في تلك الأعمال، تصب في إطار التحديد الذي يسعى إليه (في تطبيقه للمنهج الواقعي)، ولم يجد حرجاً في الانفتاح على نصوص تنتسب إلى الحداثة الشعرية، دون أن يكسر المنهج الذي يستوحيه نقده، وكذلك انفتاحه على أعمال شعرية كانت تبدو خارج نطاق الواقعية الإشتراكية، سواء قصص مارون عبود أم شعر ميشال طراد وغيرهما. وحول تميزه في هذا المنحى أذكر ما نقله إليّ نزار مروة عن إعجاب والده بالمقال النقدي الذي تناولت أنا فيه كتاباً لرضوان الشهال (في مجلة «شعر» ١٩٦٧) من حيث ملاحظتي أن الشعر الحديث إذا كان «فناً بورجوازياً» فهو في الأقل فن ثوري. وكان حسين مروة أول النقاد الماركسيين الذين حاولوا أن «يتفهموا» هذه الظاهرة الفنية من ضمن منهجيته الواقعية. وكان يشق

الطريق للنقد الواقعي الذي راح فيما بعد يتقبل هذا الشكل الأدبي الجديد كتعبير ثوري صادق يعكس المرحلة التي يعيشها الشاعر العربي أو الفنان العربي.

وهذا لم يكن يعني أن حسين مروة يتبنى الجمالية الشعرية الحديثة بكل ما تحفل به من مفاهيم، لكنه في الأقل كسر النطاق الذي سبق لتلامذة هذا المنهج أن حددوا به مفهومهم للحداثة الشعرية والفنية عامة، ملحاً على روح المنهج أن يكون «متحركاً متطوراً متجدداً متنوعاً من حيث التطبيق ومراعاة الخصائص الذاتية القائمة في كل خلق أدبي بخصوصه، إلى جانب الخصائص العامة المكتسبة من قوانين الحركة الشاملة المرافقة لكل عمل أدبي ذي قيمة فنية»، كما جاء في مقدمة الطبعة الأولى لكتابه. ويؤكد في مكان آخر من المقدمة ضرورة «توفر الحساسية الذاتية القادرة على اكتشاف القيم الخاصة في كل أثر أدبي بذاته، وبخصوصيته...». وهذا يعني، كما يقول، «أن المنهجية النقدية لا تقتصر على عدم إنكار القيم الخاصة في العمل الأدبي، بل هي ترى ضرورة وجود هذه القيم ما دامت الشخصية الإنسانية ذاتها، وبوجه عام، متنوعة الخصائص، متعددة الجوانب». وإذا كانت اهتمامات مروة النقدية لم تسمح بتطبيقات أكثر تطرفاً بحيث تشق للواقعية طريقاً إلى تطبيق أكثر في العمق في تناول التعبير الأدبي والفني عامة، في ميدان ما يسمى الحداثة، بل اقتصرت نماذجه التطبيقية على مقاربة سهلة للحداثة الأدبية، فإنه ساهم في تفتيح وتوسيع للنظرة الواقعية إلى حد بعيد ضمن هذا المنهج. وهنا عمله الثوري بتميز. فلم يغلق الباب أمام غيره من النقاد، في الخط نفسه، على هذا التواصل، بل شجعهم بطريقة غير مباشرة على أبعد منه في تطبيق تطويرات نظريته.

وقد يكون وراء محدودية هذا التطبيق انصرافه أكثر إلى العمل النضالي السياسي المباشر من جهة، وعمله الفلسفي من جهة أخرى فكان هاجسه إعادة النظر في التراث الأدبي والفكري العربيين عامة فلا يصير هذا التراث عقبة دون التطور الحاصل والمطلوب، بل أداة مساعدة، وهذا ما جعله ينجز عمله الأهم «النزعات المادية في الفلسفة العربية ـ الإسلامية».

النزعات المادية

قد لا أكون كفؤا لقراءة متأنية عميقة في الألفي صفحة من هذا الكتاب في جزئيه، وحال الموت دون إتمام الجزء الثالث، ولا المجال يسمح، فأكتفي، لاكتمال صورة الجهد الذي قام به حسين مروة في حياته الفكرية الغنية حول هذا الإنجاز المهم، بشهادتين للمصري محمود أمين العالم والطيب تيزيني.

يقول العالم:

«إن العملية التفسيرية التي يقوم بها حسين مروة في كتابه لا تنتهج المنهج المادي التاريخي وحسب، فما أكثر الذين ينتهجونه ويحيلونه إلى شكل من أشكال المادية الميكانيكية. وإنما تفسر الظواهر الفكرية المختلفة فلا تقف عند حدود كشف العلة الواحدة، بل تجهد لتحديد العوامل المختلفة المتنوعة ذات الطابع التاريخي التي تداخلت في تشكيل وتخلق تلك الظواهر، مع الحرص على إبرار العامل الأساسي الحاسم حتى لا نقع في موقف عواملي توفيقي متوازن في تفسير حركة الظواهر».

ويقول الطيب تيزيني:

«... تمكن المفكر حسين مروة من الإسهام بتشكل عميق في حل الوضعية الزائفة نظرياً ـ معرفياً والمشروعة تاريخياً ـ تراثياً، وضعية القطيعة والغربة بين التراث الفلسفي العربي الإسلامي والمنهج الماركسي، فاستطاع في مواجهة القوميين والمركزويين الأوروبيين كل من موقعه، تجاوز الخلاف غير الجوهري. وأيضاً استطاع أن يسحب البساط من تحت أرجل قوة هيمنت على التراث العربي الإسلامي منهجاً وتطبيقاً، تلك التي تتمثل بالسلفويين الدينيين».

لكن إذا كان لي أن أضيف شيئاً هنا لتوضيح الإشكالية الأكثر تعقيداً وأعني مسألة تحديث التراث، وحتى لا يستنتج القارىء صورة غير دقيقة لمعالجة مروة لمسألة التراث، فيجب إضافة هذا التوضيح للمؤلف نفسه في المقدمة حيث نراه يستغرب المبالغة التي للنظرة القومية إلى التراث، مبالغة تجعل منها غير صالحة للنقاش، أو في أقل تقدير عرضة للنقد العلمي الذي سيرفض فيها طابع التعصب كبديل للتعصب الغربي المرفوض. لكن حسين مروة يتعرض أيضاً بالنقد العلمي نفسه لمسألة تحديث التراث في التيارات السلفية الجديدة التي تصطبغ بصيغة «الحداثة»، وهي ليست إلاّ عملية قسر أفكار الماضي على التطابق والتماثل بينها وبين أفكار الحاضر، وتجاوز كل مراحل التاريخ وما حدث خلال هذه المراحل من تعديلات جذرية في أفكار التراث، ومن ظروف اقتصادية واجتماعية، ومن فتوحات علمية خلقت في عالم الحاضر أفكاراً لم يكن من الممكن تاريخياً أن تنشأ خارج هذه الظروف وهذه الفتوحات. ومن هذه الأشكال التي يرفضها مروة ما سمي أحياناً «بالاشتراكية العربية» وحيناً «بالاشتراكية الإسلامية» وأيضاً ما سمي «الشخصانية الإسلامية» أو ما تعلق «بالإنسانية الوجودية في الفكر العربي» عدا تلك التي «تستنبط» من القرآن الكريم العلوم الطبيعية كما يعرفها عصرنا اليوم. ثم يقول مروة:

«لقد استمد الفكر القومي البورجوازي هذا الشكل الجديد من السلفية كتعبير آخر عن أيديولوجية البورجوازية العربية المعاصرة... وهذا ما يؤدي إلى تبسيط الأفكار الفلسفية المعاصرة إلى حد الابتذال».

مع اعتراف مروة بأن الفلسفة المعاصرة لم تنشأ من فراغ، لكنه واقع يختلف عن تماثل

الأفكار القديمة والحديثة، ويرجع إلى هيغل الذي يقول بأن الفلسفة المعاصرة نتيجة لكل المبادىء السابقة لها، لكنه يخضع العلاقة بينها وبين الفلسفات القديمة لقانون نفي النفي، ويضع مثالاً فعل الطبيعة في تطور الشجرة. وهو، كما يوضح هيغل، نفي للجنين: فالأزهار تنفي الأوراق، لأنها تكشف أن الأوراق ليست تعبيراً عن المستوى الأعلى أو عن الوجود الحقيقي للشجرة. ثم إن الثمر ينفي الزهرة... ويخلص مروة إلى أن الحلول البورجوازية لقضية التراث تكشف لا عن تخبط هذه البورجوازية أيديولوجيّاً وحسب، بل تكشف كذلك عن القصور... وحدث ذلك تحت وطأة الحاجة الملحة لدى هذه البورجوازية إلى ترميم أيديولوجيتها المنهارة وطلائها بألوان «عصرية» فاقعة من أجل الحفاظ على «مادتها الأصلية». وينتهي إلى أن «الموضوعية» الصالحة لحل هذه الإشكالية هي باستخدام المنهجية العلمية المعاصرة في إنتاج معرفة جديدة عن التراث». وهذا ما كرس كتابه الضخم له.

مروة والقافلة

في الكراس الذي صدر في ١٩٨١ بعنوان «حسين مروة، شهادات في فكره ونضاله» مع بلوغه السبعين تلتقي مختلف هذه الشهادات، لكتّاب لبنانيين وعرب، عرفوه عن قرب، بالإجماع على الطيبة والوداعة في شخصية الرجل وهما سر جاذبيته تجاه الذين يتعرفون إليه فيحافظون على الصداقة بينه وبينهم منذ اللقاء الأول، ولم يعرف حسين مروة أعداء شخصيين، إذا استثنينا الخصومة السياسية، (وحتى في هذه الناحية كان الأقرب إلى ساعي الخير الماد يداً باستمرار إلى الآخر، كما موقفه من رئيف خوري، حين كان خوري على خلاف مع حزبه، فتطوع، ومحمد دكروب، لربط أواصر الصداقة من جديد). لكن الطيبة والوداعة لم تكونا لتمنعاه عن الانفجار غضباً عندما لا يعود الأمر يتعلق بشخصه، بل بمبادئه حين يتهدد هذه المبادىء خطر داهم. لكنهما لا الطيبة الوادعة ولا الانفجار الغاضب يمنعانه من الاستمرار بالحوار، حواره مع الخصوم وليس مع الأعداء، فهو يعرف جيداً الحدود التي تفصل الأمل عن اليأس، وعندما ينعقد الحوار فهو مندفع فيه بكل جديته وبكل إخلاصه، وبكل محبته، وأيضاً وقبل كل شيء باستعداده للدفاع عن حرية محاوره في إبداء رأيه. إنه الاستئناس بحرية التعبير وبما نسميه الديموقراطية، التي يعرف أن مردودها دائماً لصالحه، وبأن الحق والحقيقة هما سيحسمان المسائل العالقة وليس العنف.

ولا يلزم وقت طويل للتعرف إلى حقيقة هذه الصورة الشخصية لحسين مروة. فأنا لم ألتق به سوى مرات قليلة، لكنها كافية، لي، كما لغيري، للخروج بالانطباع الصحيح، منذ لقائي الأول به، ولم يسبق أن كتبت عنه قبل أن أشترك في حفل التكريم الذي أقيم له في ١٩٨٣ في بيروت حين منحه «جائزة بيروت» من اتحاد الكتاب العرب. وأعتقد أنه أيضاً

كان يبادلني الشعور نفسه، عرفت ذلك إثر عودتي من باريس ولقائنا في المجلس الثقافي للبنان الجنوبي فأبلغني أنه تحامل، وكان متوعك الصحة، ليجيء ويستمع إلى محاضرتي في المجلس، وليرحب بعودتي إلى بيروت، فعرفت لماذا هم كثر أصدقاؤه ومحبوه كثرة قرائه، وتلامذته في كل مكان.

السياسي والأديب

في ملف خاص «الأدب والسياسة» في أحد أعداد مجلة «الموقف الأدبي» الدمشقية، يفتتح حسين مروة الملف بدراسة بعنوان «علاقة السياسي بالأديب في المجتمع العربي» ويستهلها بالاستشهاد بأرسطو، الذي، عند المفاضلة بين الحكمة والفعل يفضل الفعل، أو الحكمة إذا مردودها إليه. ويعدد من ثم حوادث الصدام بين الأديب والسلطة وبعض ضحاياها ثم يتوقف عند القول: «كان علينا أن نتجنب الغرق في أسئلة القتل والاغتيال السياسي للأدباء العرب في التاريخ العربي...» ليصل إلى أن الإرهاب لن يمنع الأديب عن الاستسلام لقدره الذي هو مرتبط بوضعه، على رأي أرسطو الذي تبناه مروة، وفيه أن جذراً مشتركاً يجمع السياسي والأديب على الصعيدين: العام والخاص «أن يلتقيا أو أن يتصارعا»، وفي الحالتين بينهما علاقة تفاعلية، أي علاقة تأثر وتأثير متبادلين، على تعبير مروة، الذي يضيف:

> «حتى الذين يكابرون من أدبائنا المعاصرين فيرفضون أية مقاربة بين الوعي الفني والوعي الاجتماعي ـ السياسي، فضلاً عن التلازم بينهما، أقول: حتى هؤلاء إنما يصدرون في المكابرة والرفض عن واقع يسكنهم ويحدد موقفهم من هذه المسألة».

ولا لزوم للتذكير بأن مروة لم يعرف المكابرة في هذا الصدد، فهو منذ أن كتب مقالته الوجدانية الأولى، وكان في السادسة عشرة، في النجف، إلى حيث أرسل ليصير شيخاً، سوف يختار اسماً مستعاراً، له مدلوله الرمزي «ساهر» متميزاً عما حوله من نيام، وسواء كان ذلك بوعي أم بحدث شبيه بالوعي فهو قد اختار أن يكون «ساهراً» ثم «ناظراً» كما سيوقع في مجلة «العرفان». وهذا «الساهر» و«الناظر» في كل ما سيكتبه وما سيعمله سيكون هاجسه الوحيد التقدم «مع القافلة» ـ عنوان زاويته اليومية في صحيفة «الحياة» ـ ولا عجب أن يصير في مقدمتها.

وهكذا من موقع لا يسمح بأكثر من تأمل استعادي للماضي حيث قدر له أهله أن يكون، إلى موضع يستشرف المستقبل حيث قرر هو أن يكون، قطع مسافة طويلة في كتابه، فقصة ملحمته الشخصية التي صارت الآن ملحمة يقرأها الجميع بإعجاب.

الضوء الدائم

يقول مهدي عامل: «نحن جيل بكامله حملنا إلى الثقافة شيئاً من مجالسك». عبارة تكمل صورة التعريف بهذه الشخصية الرسالية التي كانت قدوة والتي وفّر لها مناخ الحريات النسبية في لبنان أن تتألق كما يصح التألق لرجل اختار لمجلة «الثقافة الوطنية»، وكانت أحد المنابر الثقافية الطليعية المهمة في العالم العربي، عبارة لعمر فاخوري: «يجب أن نعرف كيف يصح أن نعيش». وإنما هي هذه المعرفة كرس لها ستين من عمره، منذ مقالته الأولى إلى كلماته الأخيرة التي يذكر فيها حماسة بعض الأدباء لإعادة تأهيل مكتبة «المجلس الثقافي للبنان الجنوبي» بعد إحراقها. رجل لم يعرف اليأس طريقه إلى نفسه أبداً حتى في أحلك الساعات. وحين لم يحتمل العديد من مثقفي بيروت شراسة الحصار الإسرائيلي للعاصمة أكثر من بضعة أيام، ظل هو ابن الخامسة والسبعين يرسل يومياً في صحيفة «النداء» نداءه بصوت لا يعتوره أي ضعف، ولا يتسلل إليه أي يأس، حتى جعلنا نحن القلة الباقين إلى جانبه نشعر بالخجل من مجرد الاستسلام للحظة ضعف. كانت عزيمته ذات حرارة معدية، وكان له من الإيمان ما يكفي الكثيرين. وبهذا الإيمان العظيم بالحق والإنسان أتصوره استقبل الموت بشجاعة دخل بها تاريخ المستقبل بقدم ثابتة، وربما أيضاً بكثير من الفرح. إنه بمثل هذه الشجاعة كان يضع النقاط الثلاث المضيئة لكتاب لم يكمله على الورق، فأكمله في الحياة.

* * *

في تكريمه

«إن تكريم حسين مروة اليوم هو أكثر من تكريم شخصي لكاتب كبير نعتز به. إنه تكريم للرمز الذي صاره بيننا صاحب هذا القلم النبيل. ومثل كل الرموز الرائدة في كل زمان ومكان، ما من عمل قام به مروة لم يكن الحب دافعه، ولم يكن الحب هدفه: الحب المساعد، الحب المفتوح على كل ما يجعل الحياة جديرة بأن تعاش، الحب كسلاح ضد الجهل، ضد الشر، ضد الأنانية، وضد كل ما يسيء إلى حرية الإنسان وكرامته، وكل ما يعيق تقدمه لاستحقاق حصته الشرعية من السعادة ومكانه اللائق تحت الشمس.

أذكر هذا مستعرضاً سيرة غنية التجربة الحياتية والفكرية، سيرة نعرفها جميعاً، آخرها الصوت اليومي المدوي لهذا الشيخ الجليل أثناء حصار بيروت.

انطلق مروة مواكباً القافلة، قافلة الذين بوعي يتقدمون، وهو الآن في مقدمها، محاطاً بكل الحب الذي هو أحاط به الآخرين حيثما وصل صوته، وقبل، في المدينة التي سيحمل اسمه، من الآن، صمودها الرائع، الذي سيظل يشغل مستقبل الذاكرة العربية.

وهكذا كلما وجهت التحية إلى هذا الصمود، هنا وفي كل مكان، تكون موجهة عبره إلى جموع الشهداء والمناضلين، وجميع المؤمنين بالإرادة الخيرة.

إننا نستحق تكريم هذا الرجل».

(كلمة ألقيت في حفل تكريم حسين مروة بعد منحه عام ١٩٨٥ «جائزة بيروت»، التي أنشأها «الاتحاد العام للأدباء والكتّاب العرب» تحية له).

مهدي عامل

شهادة الفكر

في أيار العام ١٩٨٧ أضيف اسم شهيد الفكر حسن حمدان إلى قائمة الشرف التي تطول، كأن ليس من آخر.

ليس حسن حمدان، أو «مهدي عامل»، ولا رفاقه أسماء، بل رموز، إنه قدر الشهداء.

هكذا غاب حسن حمدان وهكذا يبقى فكره، أوَليس الرصاص الذي يصيب صاحب الكلمة، يمنح هذه الكلمة أجنحة؟

هكذا مستقبل الكلمة التي تركها حسن حمدان، وهكذا تحمل هذه الكلمة قضيته إلى كل زمان ومكان.

الذين يقتلون أصحاب الكلمة، إنما يختارونهم للقتل لأن كلمتهم تخيف.

فإذا كان «مداد العلماء كدم الشهداء»، فكيف مداد العلماء الشهداء؟

عندما نشر «مهدي عامل» بحثه الأول في ١٩٧٣ بعنوان «مقدمات نظرية لدراسة أثر الفكر الاشتراكي في حركة التحرر الوطني العربي» لم أكن أبالغ فكتبت عنه أنه أول اجتهاد ماركسي لبناني.

منذ البداية كانت إطلالة مهدي عامل إطلالة جدية في ميدان الكتابة الماركسية، تجذر المفهوم الماركسي الذي ظل حتى ذلك الحين يعتمد في غالبه على النقل المباشر، وبدأ معركته قوية في تجذير هذا الخط وتعريبه، أو لبننته، في مواجهة «المتمركسين» ـ على حد قوله ـ قبل مواجهة خصومه الفكريين لأن المطلوب كان له آنذاك تصحيح الفكر المحسوب على اليسار، في ذروة احتدام الجدل الماركسي والانشقاقات الحزبية، ممارساً النقد، محاولاً

في نقده أن يوضح فكره الماركسي عبر الكشف عن الأخطاء في الممارسات النظرية الأخرى. متسلحاً بحداثة نظرية تشبع بها أثناء إقامته في أوروبا في ذروة تطوير المفهوم الماركسي في أوروبا الغربية، وخاصة في إيطاليا. فكان من الطبيعي في المقابل أن يجعل له سلفاً في الريادة الفكرية العربية ابن خلدون، الذي حين كتب مقدمته كان يفتتح عهداً جديداً في الكتابة الفكرية، وكان يعي جيداً دوره وإمكاناته وقدرته ملحّاً على جديد أسلوبه في العربية انطلاقاً من حيث كان المفكرون العرب ـ وفي طليعتهم ابن خلدون ـ يقومون بمثل هذه العملية: «كادت اللغة العربية تنسى مقدرتها على قول المعرفة، بعد أن أسهم الكثيرون منا ومن الآخرين في إنجاح مؤامرة النسيان هذه، إنها لمخاطرة كبرى أن يفكر الواحد منا واقعه باللغة العربية، لكنها مخاطرة ضرورية ولا سبيل إلى عدم القيام بها، وإلاّ تاه الفكر منا في فراغه. ولقد قمت بالابتكار عن وعي وعن ضرورة نظرية معاً».
وهنا تتضح إشارته أنه سيشق طريقاً بكراً في لبنان والعالم العربي لكن انطلاقاً من الفكر الماركسي، ويلخص فكرته الرئيسية على هذا النحو: «إن منطق الصيرورة الاشتراكية لحركة التحرر الوطني العربي هو العامل المحدد لسيرها في خط منطق الفكر الاشتراكي العلمي. فالالتقاء الموضوعي للمنطقين هو الذي يحدد إمكان فعل هذا الفكر في هذه الحركة، وبالتالي ضرورة هذا الفعل. وبعبير آخر، إن الفكر الماركسي هو الوعي العلمي من هذه الحركة التاريخية التحررية، وإن لم تكن الحركة هذه قد وصلت بعد، في وعيها التجريبي إلى وعيها العلمي هذا. وما الخطأ في الحكم على واقع هذه الحركة في منطقها الداخلي الموضوعي من خلال الوعي التجريبي الذي تتكشف فيه لذاتها، فليس الوعي هو الذي يحدد الواقع، على حد تعبير ماركس، بل إن الواقع الاجتماعي والتاريخي هو الذي يحدد الوعي، لذا نرى دوماً وعي المجتمع النظري آتياً متأخراً على حركة التاريخ الفعلية، بعد أن يتكشف منطق هذه الحركة في الممارسة السياسية الثورية للصراع الطبقي، فتظهر ضرورة الممارسة النظرية في منطق هذا الصراع كضرورة عملية تستلزمها حركة الممارسة السياسية هذه نفسها».

إذن مفتاح فكر مهدي عامل يكمن في النقد من خلال الوعي التجريبي للواقع، بل أيضاً: كل كلام يأتي من فهم نظري خارج فهم الواقع ليس له أي فعل في هذا الواقع، كما يؤكد مهدي عامل، وهذه الحقيقة ولو أن مهدي عامل يبالغ في مسألة اكتشافها وتطبيقها عربياً، يجعل تحديث هذا التطبيق مدين له بالكثير. وقد سمى محاولته «مخاطرة»، وهي اللفظة المعادلة لما نسميه نحن في عالم الشعر والفن مغامرة. وإنها كذلك بسبب من الشعور المسبق برد الفعل ضد كل طرح جديد في الفكر كما في الفن. وبرغم شعوره

بالقدرة على بدء العمل من النقطة التي اختارها لا يدعي أنه الوحيد القادر على الذهاب في هذه الطريق إلى أفقها الأبعد. فهو يقول إنه إنما يسهم في «مخاطرته»، هذه بتطور البحث المشترك.

«اليسار الحقيقي واليسار المغامر»

قبل نشر كتابه الأول «مقدمات نظرية» بثلاث سنوات كتب مهدي عامل دراسة أولية كتمهيد لنشر كتابه، وتطبيقاً لأسلوبه كانت دراسته هذه نقداً لكتاب «اليسار الحقيقي واليسار المغامر». ومنذ البداية كانت إطلالته عبر نقد النقد، إنها البداية التي يراها الأجدى.

كان على مهدي عامل أن يعالج منذ البداية داء «اليسارية» ابتداء من «الطفولة اليسارية» إلى «الانحراف اليساري» في الثقافة اللبنانية التقدمية مهتدياً بالنظرية الماركسية.

ومنذ البدء ارتكز في توضيح مفهومه على كتابات سابقة، تماماً كما يتخذ غيره من الأمثال وسيلة للإفهام. وكان «اليسار الحقيقي المغامر» مرتكزه في هذه الدراسة الأولى. ومنذئذٍ نلمس هذا التدقيق في تحديد اللغة المطلوبة، أي تحديد علاقة المصطلحات بالممارسة الأيديولوجية والنظرية، ويكتفي بتصحيح استخدام عبارة «الأنظمة التقدمية». فيرى أن استعمال صفة «التقدمية» لا يعني شيئاً على الصعيد النظري، لأن هذه اللغة، على رأيه، «لا تحدد «طبيعة البنية الاجتماعية» الخاصة بهذه الأنظمة». ويعتبر أنها صفة مثيرة للالتباس وليس لها في الحقيقة طابع نظري، وليس من الجائز إطلاقاً أن نخلط بين «اللغة السياسية» و«اللغة النظرية» فكل منهما لها منطقها الخاص وجهاز مفرداتها. يقول: إذا كانت هذه المفردة السياسية تشير إلى موقف عملي محدد فيه تقييم إيجابي لهذه «الأنظمة» في هذه المرحلة الراهنة، فإن نقل تحديد هذا الموقف من صعيده العملي، أي من صعيد الممارسة الثورية، إلى الصعيد النظري، يمنعنا من استعمال عبارة «الأنظمة التقدمية» لأن هذه العبارة تفقد، في المعالجة النظرية، معناها الحقيقي، وعدم استعمالها، في المعالجة النظرية، لا ينفي عن هذه «الأنظمة» صفة «التقدمية» كصفة سياسية، ولا يعني تقويماً سلبياً لهذه الأنظمة، بل يدل على عدم تلاؤمها مع اللغة النظرية، فالواقع النظري، بحسب عامل، شيء، والواقع التاريخي التجريبي شيء آخر أو «أن الواقع في النظرية شيء، وفي التجربة آخر». ولا يجوز الخلط بين الاثنين، لكل منهما وجوده الخاص، ولا تماثل إطلاقاً بينهما، ذلك أنه يستحيل أن يتماثل التحديد النظري للواقع في وجوده التجريبي، فكيف يكون بينهما تماثل مباشر؟

إن التحديد النظري للواقع هو استخدام، بعملية فكرية معقدة، للقوانين العامة التي يخضع لها الواقع في حركته التاريخية داخل إطار بنيوي محدد، غير أن القانون النظري ليس أداة الفكر لمعرفة الواقع في وجوده التجريبي، ولا وجود للقانون النظري في الواقع التجريبي إلاّ بشكل مميز. هذا التميز، في حد ذاته، هو أساس لوجود القانون في الواقع، وهو الذي يمنع التماثل بين الوقائع في النظرية والواقع في التجربة.

وليس هذا المثال الذي نقدمه هنا من أسلوب مهدي عامل في تصحيح اللغة سوى مدخل إلى تصحيح الفكر اليساري في تعامله مع الواقع، وهو المدخل إلى إعادة فهم هذا الواقع من خلال الدقة اللغوية في التعبير عنه، فاللغة الدقيقة تعني لمهدي عامل فهماً دقيقاً، وتالياً تعبيراً دقيقاً.

لغة مهدي عامل

استبق مهدي عامل قارئه في مسألة هذه اللغة التي قد يجدها القارىء ثقيلة أو غير مألوفة أو معقدة. مؤكداً أنه لم يتقصد ذلك، وإنما تلك طبيعة البحث ومنطقه، ويقول بأن لغة العلم هي بالضرورة لغة مفهومية، وتالياً تجريدية، وعلى الفكر العربي أن ينحت اللغة التي بها يفكر، في الخط نفسه الذي كان يقوم بهذه العملية مفكرو العربية الرواد. ثم يأتي على التعقيد الذي يفرضه منطق البحث فيميز بين منطق البحث ومنطق الدراسة المتكاملة، فمنطق البحث لا ينطلق، كما في الدراسة، من نهاية ما وصل إليه من نتائج أو حقائق ينظمها بشكل واضح، فهو «متعرج خاضع للقفزات والفجاءات والتشعبات لا يمكنه التنبؤ بها قبل حصولها، وإن كان، في سيره العام، خاضعاً لفكرة، تحركه، ومنها نقطة البدء ونقطة الوصول، فالبحث إنما هو حركة التفكير نفسه الذي يستكشف الواقع، وينحت شيئاً فشيئاً أدوات عملية الاستكشاف هذه، ويجد في العودة إلى نقطة البدء ضرورة مستمرة كلما تقدم في البحث وبعد عنها، فيستعيدها ثانية لينطلق من جديد في مغامرة أخرى تقوده إلى مجهول يضيء له منطلقه، ويظل في حركته اللولبية يستعيد ما وصل إليه، فتكتمل الدورة لتنفتح من جديد، ثم تكتمل فتنفتح، هذه الحركة هي حياة الفكر، أي مغامرة المعرفة. ولقد اتبعت في حركة الفكر منطق البحث هذا، وما خشيته، بل وددت تقديمه إلى القارىء على علاته».

كلما أعدت قراءة هذا المقطع من مقدمة مهدي عامل لكتابه الأول أشعر وكأنني أقرأ بعض شروط كتابة «قصيدة النثر». أتكون تلك الطاقة الشعرية عند مهدي عامل عنصراً من عناصر طاقته الفكرية؟ ألم يكن ينظّر أيضاً، في حلقته المفتوحة، مطلع السبعينيات، للشعر

الحديث؟ ربما هي هذه الميزة جعلت من كتابات مهدي عامل السياسية لغة جديدة في ميدان الكتابة، سواء في سياق اللغة أم في اشتقاق مفردات ومصطلحات تفرضها طبيعة التقنية التي مارسها في الكتابة.

* * *

في كتبه الثلاثة الأخيرة جاءت لغة مهدي عامل أكثر تبسيطاً، وخصصها بالمسألة اللبنانية، وظهرت تباعاً في زمن الحرب: «النظرية في الممارسة السياسية ـ بحث في أسباب الحرب الأهلية في لبنان» و«مدخل إلى نقض الفكر الطائفي» وأخيراً كتابه «في الدولة الطائفية» الذي أصدره في مطلع ١٩٨٦ ليلخص رؤيته لهذه المسألة بأنضج ما بلغه فكره وتقصده، كما في باكورة دراساته، تحليلاً للكتابات المزامنة في الموضوع نفسه، للوصول إلى توضيح الصورة التي يريد، متناولاً بالنقد الكتابات التي تدافع بشكل أو بآخر عن منطق الدولة الطائفية والكتابات التي تسعى إلى نقضها، كما كتاب مسعود ضاهر «الجذور التاريخية للمسألة الطائفة اللبنانية، ١٦٩٧ ـ ١٨٦١».

ومن الصعب تقديم هذا الكتاب بحيوية أسلوبه، فهو يتابع منهج كل كاتب تصدى لهذه المسألة بدقة تفصيلية حية تشبه الاستجواب الذي يقوم به محقق بارع لاستخلاص الحقيقة من أقوال المتهم أو الشاهد. ربما لأن مهدي عامل كان أشار، مردداً ذلك في غير موضع، إلى أن نقد الفكر يجب أن يتبع تحديد طبيعة الممارسة التي يقوم بها هذا الفكر، ومن هنا منطلق عملية النقد. وهو يميز بين نوعين من الممارسة في الفكر: الممارسة الأيديولوجية ـ انطلاقاً من كون «اللغة» السياسية هي بالضرورة ذات طابع أيديولوجي ـ والممارسة النظرية. والفارق بين الاثنين، عنده، كبير، لكل ممارسة منطق تطورها الخاص ولا يجوز أصلاً إخضاع نقد الأولى لمقياس نقد الثانية. ويحدد الممارسة الأيديولوجية للفكر الماركسي بأنها تختلف عن أي ممارسة أيديولوجية أخرى لسببين رئيسيين: أولهما، وعيها التام بالأسس النظرية التي تعتمدها وتتضمنها بالضرورة، كما أنها تختلف عن كل الممارسات الأيديولوجية للفكر البورجوازي بأنها تعتمد تعرية المنطق الضمني لصالح الممارسات الأيديولوجية الأخرى. وهو هنا مخلص للفكر الماركسي بكونه يتميز بأنه كشف للحقيقة الموضوعية، في شروط محددة. إنه صراع من أجل الحقيقة التاريخية وضد تشويهها، معتمداً مقولة «إن الحقيقة دائماً ثورية».

وبالأسلوب نفسه، كما شرح مجتمعات الأنظمة المسمات «تقدمية» ـ أعلاه نموذجاً، عمل

في كتبه الثلاثة الأخيرة على تشريح طبيعة الصراع في المجتمع اللبناني، انطلاقاً من «تميزه الطائفي».

يعرض مهدي عامل الطائفية في لبنان من مفهومين: المفهوم البورجوازي، والمفهوم النقيض. في المفهوم البورجوازي حيث نظام حكم الطوائف في توازن دقيق به تقوم الدولة وبه تدوم، فإذا اختل، تفككت الدولة أو تهددها التفكك، فتعطل دورها في إدارة مصالح الطوائف وتأمين ديمومة حكمها. إذ ذاك يدخل المجتمع في أزمة تعايش بين الطوائف: إما استقلال لكل طائفة بحكمها الذاتي وإما عودة إلى المشاركة، ويستخلص مهدي عامل هكذا تحديد «الطائفة» في المفهوم البورجوازي فإذا هي كيان مستقل في ذاته، متماسك بلحمته الداخلية، ولذا كانت العلاقة بين الطوائف علاقة خارجية، لا وحدة بينها سوى ما تقيمه الدولة من أطر لتعايشها السلمي.

أما الطائفية في المفهوم ـ النقيض، فهي الشكل التاريخي المحدد للنظام السياسي الذي تمارس فيه البورجوازية اللبنانية سيطرتها الطبقية، ويعني هذا أن التلاؤم قائم بين هذا النظام السياسي (والأيديولوجي والحقوقي) للسيطرة الطبقية، وبين شكله التاريخي الذي هو شكله الطائفي.

ويتساءل مهدي عامل، متابعاً المفهوم النقيض عن هذه العلاقة القائمة بين النظام السياسي لسيطرة البورجوازية اللبنانية والشكل الطائفي لهذا النظام، أهي علاقة تلاؤم تاريخي أم علاقة تلازم بنيوي؟ فإذا كانت علاقة تلازم بنيوي فإن كل تغيير في الشكل الطائفي لهذا النظام السياسي يفرض تغييراً في طبيعة النظام وبنيته.

ومهدي عامل يميل إلى أن العلاقة هي علاقة تلازم بنيوي، وإلى أن الشروط التاريخية التي تكونت فيها دولة البورجوازية اللبنانية كدولة طائفية هي نفسها شروط تكون الرأسمالية في لبنان في طور أزمة نمط الإنتاج الرأسمالي على الصعيد العالمي، لكن هذه الشروط نفسها حالت دون تكوّن البورجوازية اللبنانية كطبقة ثورية، على غرار نموذج البورجوازية الأوروبية في طور صعود الرأسمالية، لأن الشكل الطائفي للدولة اللبنانية أساسي لوجودها كدولة بورجوازية، من حيث حماية الدولة لمصالح الطبقة البورجوازية المسيطرة، ولو في علاقة تبعية للأمبريالية، عن طريق إعادة إنتاج علاقة التبعية الدائمة لها. فإذا كان السؤال: هل يسمح الشكل الطائفي بإقامة دولة بورجوازية؟ كان الجواب لدى مهدي عامل بالإيجاب، لأن هذا الشكل، بحسب رأيه، يسمح للبورجوازية بالتحكم في مجرى الصراع الطبقي عن طريق إبقاء الطبقات الكادحة فيه أسيرة علاقة من التبعية الطبقية وهي

بالتحديد علاقة تمثيل طائفي تربط الطبقات بممثليها الطائفيين من البورجوازية اللبنانية ربطاً تفقد به وجودها السياسي كقوة مستقلة، لتكتسب وجوداً آخر، هو وجودها كطوائف. فما دامت الطبقات الكادحة موجودة في مثل هذه العلاقة من التبعية الطبقية حيث هي موجودة كطوائف فإنها لا تمثل قوتها الطبقية المناهضة للبورجوازية. وعلى هذا يخلص مهدي عامل إلى القول: إن هذا الشكل التاريخي المحدد من وجود الطبقات الكادحة كطوائف في حركة الصراع الطبقي نفسه الذي تتحكم فيه البورجوازية المسيطرة عبر تمثيلها الطائفي لنقيضها الطبقي هو الذي يؤمن للبورجوازية المسيطرة ديمومة السيطرة الطبقية، عبر تأمينه التجدد لنظامها الطائفي الذي هو نظام سيطرتها الطبقية. وتالياً إن الشكل الطائفي لدولة البورجوازية اللبنانية أساس لوجودها كدولة طبقية بورجوازية.

وانطلاقاً يناقش مهدي عامل في كتابه «في الدولة الطائفية» كل الحلول المطروحة لأزمة النظام في لبنان. ويستبعدها واحداً فآخر، محللاً وهمية «المشاركة» الطائفية في السلطة التي يستتبعها استحالة قيام الدولة، وكذلك وهمية التوازن الطائفي، أو أي إصلاح يقوم على تنازل طائفة مهيمنة لطائفة مغبونة، أو الإصلاح الذي قد تُبادر إليه البورجوازية من موقع قوة في علاقتها بنقيضها الطائفي ومن موقع وجودها في السلطة. ولا يرى سوى إصلاح وحيد هو الإصلاح الذي تفرضه على البورجوازية القوى المناهضة لها وحينئذٍ «تنفتح في حقل الصراع الطبقي إمكانية أن تكون البورجوازية أسيرة نسبة من القوى في هذا الحقل ليست في صالحها، فلا تنغلق المرحلة على نفسها بانتهاء ما تحقق من إصلاح، بل تظل بالعكس منفتحة على آت يجيء في إنجاز مهماته فيتسارع التاريخ بدينامية حركة من الصراع الطبقي هي التي تحدثها سيطرة القوة المناهضة للبورجوازية الطائفية، في بنية محددة من الزمن هي بالضبط بنية زمن الانتقال من مرحلة إلى مرحلة».

وينهي مهدي عامل تحليله بهذا التساؤل: هل نحن في مرحلة الانتقال هذه؟

ومع اعتقادي بصحة تشخيص مهدي عامل لأزمة النظام اللبناني التي كرس لها كتبه الأخيرة فإني بدوري أتساءل: ألا يجد البعض منا، نحن المقتنعين بصحة التشخيص، مبالغة في التفاؤل، ليس لأنني لا أرى مثله أن الحل المنشود هو ما وضحه، لكن ربما لأنني أجد السؤال في غير موقعه الزمني.

إن القوى التي كنا نراهن عليها لهذا الحل الأمثل، كانت أقوى قبل الحرب مما هي عليه الآن، حين توزعت غالبيتها في طوائفها رابطة المخاوف بالمصالح في الموقع الطائفي نفسه الذي كان يجب مناهضته. ومهدي عامل كان أجاب بنفسه في معرض تحليله أنه

«يصعب عليه تحديد ملامح الآتي». وفي اعتقادي أن الآتي لن يكون، في أحسن حال، سوى تسوية مؤقتة تمد عمر هذا الكيان الذي ارتبط فيه بناء النظام ببناء الوطن. هذا إذا لم نذهب إلى أسوأ. وليس في إمكاننا، بعيداً عن هذا التصور غير المتفائل، إلاّ أن نتابع أمل مهدي عامل، الذي هو أملنا، نحن، باقي الذين يطمحون إلى هذا الوطن المستحيل.

يقول مهدي عامل: «لا بد من ثورة في الفكر، بها يتحرر الفكر من أسره في أيديولوجية البورجوازية المسيطرة».

ويكفي مهدي عامل أنه ساهم في تجسيد ثورة الفكر هذه كمرآة يرى فيها الفكر الآخر، ودفع ثمناً لها حياته، من أجل انتصار محتمل في المستقبل. ومهما يكن هذا الأمل في الانتصار فلا يستطيع مهدي عامل إلاّ أن يدعو إليه وإلاّ أن يحافظ على شرف الفكر الذي دفع على مذبحه حياته. ولا يقلل من عظمة هذه الشهادة الشعور أحياناً باليأس الفاجع، فلست متأكداً أن مهدي عامل ليس أقل منا شعوراً بهذا اليأس. إلاّ أنه في الأقل كأي ثوري حقيقي وجذري، لم يخضع لمنطق التسوية تحت ضغط الواقع الفاجع. إنه لا يستطيع أن يعلن ذلك، ولو كان يشعر به. إن التزامه أكبر من شعوره وإخلاصه لمبدأه أقوى من أن يجعله يتهرب من المواجهة كما فعل العديد من المثقفين الحزبيين فكيف بالمثقفين الذين راحوا يواجهون الواقع من منظور نقيض لالتزامهم، انتهازية أو جبناً.

إن اليأس على الصعيد الذاتي، شعر به مهدي عامل أم لم يشعر، في وسط هذا الاضطراب في المستحيل، لا يقلل من عظمة شهادته، ولست متأكداً أنه لم يكن مثلنا في لحظات الضعف القليلة، ينتابه الشعور باليأس والشعور بالوحشة والشعور بالخواء. وليس أدل على ذلك من مجموعته الشعرية «فضاء النون».

«فضاء النون»

في تلك الهنيهات حين كان يخلو إلى نفسه فتنفجر أحاسيسه شعراً، كان لا يرى سوى الموت، فكيفما قلبت في مجموعته الشعرية «فضاء النون» وقعت على الموت، وعلى الليل وعلى الخواء. أتكون صدفة أن هذه المجموعة هي الكتاب الوحيد الذي حمل اسم حسن حمدان صراحة؟ وكأنه يريد أن يميز بين الاسم المستعار والاسم الحقيقي، فاسم مهدي عامل ليس ملكه بل ملك القضية التي يعمل لأجلها، وحين يضعف حسن حمدان ويريد أن يسجل هذا الضعف فليس من حقه أن ينسبه إلى اسم الرجل صاحب القضية. فالاسمان هما الفارق بين الخاص والعام، بين الذاتي والموضوعي. فكما كان مهدي عامل يحمل العبء ومسؤولية التأثير في الجو العام لمنع اليأس، كان حسن حمدان يتأثر بالجو

العام المليء باليأس، على حساسيته الذاتية كإنسان له آلامه خارج القضية التي تخص مستقبل الجميع.

هل في هذا التميز انتقاص من دعوة مهدي عامل؟ أوليس السيد المسيح، سيد الشهداء في التاريخ، طلب، في لحظة ضعف بشري، أن يبعد عنه أبوه في السموات، تلك الكأس المريرة التي كانت مطلبه؟

في مجموعة لا تتجاوز صفحاتها المئة إلاّ قليلاً ترددت ثلاث كلمات في كل صفحة: الموت والليل والخواء. وليس صدفة أن عنوان القصيدة الأولى «إنه التاريخ يلعب لعبتي ويدي تؤسس للفراغ». كما ليس صدفة أن الكلمات الأخيرة في الكتاب:

«غرفة زرقاء

ذاكرة

فتات العمر

وحدي

والسماء حبيسة في قاع كأسي».

وبين العنوان الأول والكلمات الأخيرة تتردد هذه الأنّات التي محورها الموت والخواء: «لمن الكتابة في دخان الليل؟» - «يسكب الفراغ علي/ يسكبني فراغاً في الوقت/ بين الموت والذكرى» - «أسمع ليلاً في صدر يسمع ليلاً يحضر» - «فماذا غير ثقب في جدار الموت/ ماذا غير نافذة الفراغ؟» - «تنخسف الأرض/ فيرق الموت» - «بيني وبين الموت أنت» - «في جثة يومي/ يبحر زمن متوحد» - «الموت القادم في أشرعة الوقت» - «النون الموءودة في الحوض الوحشي/ لا يدركه إلاّ هذا الليل الذاهب/ في نافذة الليل إليّ/ وفي سرته/ يختبىء الموت» - «يلتمع سراب في رمل الوقت» - أتوحد في الليل» - «يا أيها الليل .... أنت شمس الموت» - «والليالي قاطرات الموت» - «حلم في حلم/ وتدور الفكرة حول الفكرة/ تسقط في جثث الكلمات»/ «للموت أعترف...» - «ليل يفيض على يدي/ ويدي تحاول زهرة الليل» - «لم يكن إلاّ حفيف خافت بين القبور/ وزهرة للموت/هذه حجتي/إني وصيّ الليل» - «لا شيء يأتي/ والسماء سقيفة العين التي أطلقتها/ فتكوكبت في سرة اللغة البغيّة/ تستضيف الموت/ في وله اكتمال القول» - «يتأولني حجر في الليل» - «بل حلم يموت/ العمر يذوي في خواء الليل» - «نحلق في فلوات الحلم/ نخترق حصار الموت» «واستبقي حرارة ثديها في جثتي» - «ماذا غير شمس الموت في صحو الغياب» - «ليل بلا قاع/ وذاكرة تموء/ وخلف باب الوقت يختبىء الردى» - «بين الهذي وبين الصحو/ شعاع

للفكر/ إذا التمع/ انخلع الفكر/ فجاءت مترنحة الكلمات/ تبلغ مرتبة القول/ وكل الأقوال هباء» - «ماذا غير صحراء الكلام؟» - «لا شيء إلاّ صفحة بيضاء تكرج تحت حبري/ إنه وجه الردى» - «سرت على شفير الوهم/ قالت لي يدي/ قف لن تصل /تابعت حتى لم يعد بيني وبين الموت إلاّ/ هذه الرأس التي تعدو وأعدو خلفها/ كم أرهقتني هذه الرأس التي تعدو على/ حبل الرمال إلى رماد».

ماذا يبقى؟

قد يصبح التساؤل: ماذا يبقى من ماركسية مهدي عامل بعد الإنهيار الرسمي للماركسية؟ وقد يكون الجواب في الندوة العالمية، التي شارك فيها مئات المفكرين من كل الاتجاهات والجنسيات، بدعوة من «المكتبة الوطنية» في العاصمة الفرنسية، العام ١٩٩٨، وبدعم من الليبراليين الكلاسيكيين أنفسهم الذين تذكروا بخوف شعاراً لماركس طالما سخروا منه: «الاشتراكية أو البربرية» ما جعل المفكر الفرنسي جاك دريدا، المعروف سابقاً بمناهضته للأنظمة «المسماة الشيوعية»، حسب تعبير سمير أمين، يعتبر أن ماركس سيكون «نبي القرن الواحد والعشرين»، لأنه، لا مفر من الاستعانة به في مواجهة توحش الرأسمال المتزايد. ربما لأن النظرية الماركسية لم تكن سوى دليل عمل سرعان ما خانته أو حرفته السلطات التي حكمت باسم شعاراتها.

ولعل اجتهاد مهدي عامل في الماركسية، ولم يكن تعريفي هنا بهذا الاجتهاد سوى الإشارة إليه، هو الأكثر حظاً بين الاجتهادات الماركسية العربية، على قلتها، في الإفادة منه في المستقبل، لأن اجتهاده كان لبناء «نظرية ماركسية للتخلف» عندما اكتشف، حسب تعبير محمود أمين العالم، عدم وجود مثل هذه النظرية، التي كنا الأحوج إليها.

وطالما هي طويلة معايشتنا للتخلف فسيطول التفاتنا، بين اليأس والأمل، إلى الاجتهاد الذي بدأه مهدي عامل في هذا المجال، وإلى كل اجتهاد آخر في إطار السعي إلى وجود «في الضفة الأخرى من اليأس»، حسب تعبير جان بول سارتر، اليأس الذي ربما عانى منه الكثير مهدي عامل في زمن الحرب اللبنانية التي أرهقته في محاولة كشف خط سيرها، ثم اغتالته قبل أن يقول كلمته الأخيرة فيها.

لويس عوض

الثقافة والطائفية!

«كلنا يؤمن بالحرية وبالمساواة وبالإخاء والتقدم والسلام إلخ... وكلنا يقتل في سبيل هذه الغايات. وما دمت أكتب عن «مأساة» الإنسان، فأوليات الفن تقتضي بأن أجعل ارتفاعه وسقوطه يدعوان إلى الأسى، والأسى مستحيل بغير تعاطف، والتعاطف مستحيل في عالم من الأنذال».

لويس عوض

استمرت المعركة الثقافية في مصر احتداماً طويلاً حول منح الدولة جائزتها التقديرية للدكتور لويس عوض. فالمنتقدون والمدافعون بالغوا في الحالين. عند البعض أن الدولة تأخرت كثيراً في تكريمه، وعند البعض الآخر أن في الجائزة استفزازاً للمثقفين المصريين «الوطنيين»، وبلغت الحماسة بالمنتقدين إلى حد رفع دعوى ضد الدولة المصرية في هذا الصدد بحجة أن فكر لويس عوض «تخريب» في الحياة الثقافية المصرية. وأسوأ ما في هذه الحملة ضد الدكتور عوض، استخدام البعض صفة «قبطي» في معرض التهجم، ومثل هذا الاستخدام السيىء للصفة الدينية يستفز كل العلمانيين العرب، بل كل الوطنيين بالمعنى اللاديني، خاصة والشخص موضوع الاتهام لم يخالط فكره أي توجه ديني، لكن يعنينا هنا أن يحشر التصنيف الطائفي في المعركة الثقافية، فلم يحدث سابقاً أن حصلت هذه الحساسية الطائفية في تاريخ مصر النهضة العربية.

وإذ نستعرض هنا دور الرجل نراه أكثر المتحمسين لثورة يوليو وأكثر المؤيدين لجمال عبد الناصر من حيث عمل «ثورة يوليو» وعبد الناصر على تحييد الدين في المعركة القومية، مفتشاً عن طريق ثالث ظن أنه وجده سياسياً في الدعوة الناصرية لدول عدم الانحياز، كما وجده ثقافياً في الانفتاح على ثقافات العالم المتعددة ووجده وطنياً في التمسك بمصريته، ووجده اجتماعياً في الاشتراكية الديموقراطية. وهو برغم انخراطه في معركة التقدم على

كل صعيد كان يحاذر أمرين: استخدام الدين واستخدام العنف، من هنا إعجابه بالثورة البيضاء التي قام بها عبد الناصر وأسفه لكونها استثناء في معارك النضال الوطنية والتقدمية في العالم.

وأعتقد أن الجيل الجديد الذي يعرف القليل القليل عن الكاتب يستحق منا تعريفاً به، وليس أفضل من لويس عوض نفسه للتعريف، فاخترت من سيرته الذاتية بعض المقاطع الأشد تعبيراً، كما وردت في كتابه «العنقاء».

لكن قبل ترك الكلام إلى لويس عوض عن نفسه إشارة إلى كون عوض أحد أبرز كتّاب مصر ما بعد الحرب العالمية الثانية الذين أثروا في الحياة الثقافية المصرية، وربما العربية، كثيراً، وقد لا يكون التأثير إياه لجيل الحكيم وطه حسين والعقاد والمازني وسلامة موسى، لكنه التأثير الذي يناسب مرحلة مختلفة هي مرحلة الاستقلال. وإذا استثنينا نجيب محفوظ من هذا الجيل نجد الآخرين تعاطوا الفكر السياسي، حتى لا نقول السياسة، بكل اندفاع، فحين كان لويس عوض يتأرجح بين الاشتراكية والديموقراطية، كان محمد مندور، كما يقول عوض، يشتغل لوضع الأسس الراديكالية المصرية، متعاوناً مع مسيرة حزب «الوفد». والدكتور عبد الرحمن بدوي يروج للفكر المثالي الألماني قبل أن يتحول إلى الوجودية، وراشد البراوي يوفق بين الماركسية ودولة الرفاهية لهارولد لاسكي، وأما خالد محمد خالد فتكرس لتفسير الإسلام تفسيراً ديموقراطياً ليبيرالياً وعلمانياً لا تحفّظ فيه، فسبب له عزلته، وإلى جانب هؤلاء وبتأثير أقل كان هناك الماركسيون اللاملتزمون مثل رمسيس يونان وجورج حنين وأنور كامل وكامل التلمساني ومصطفى كامل منيب وأحمد رشدي صالح وغيرهم.

وعلى الصعيد الأدبي لعب لويس عوض الدور التقدمي بتميز فكان ديوانه اليتيم «بلوتولاند» أول تجربة في الشعر الحديث في مصر، تجربة كانت خضة على صعيد الحداثة الشعرية، ولم يكن المقصود منها سوى هذا، فلم يدّع لويس عوض أنه شاعر، فساهم في تشجيع كل المواهب الشعرية التي ستحسب على الحداثة في ممارسة جرأتها، كما كان له التأثير الكبير على الجيل الأدبي اللاحق عبر تفتيحه الآفاق على الثقافة الأنكلو ـ سكسونية معرفاً العربية بأهم التيارات الحديثة مع نظرة جديدة إلى كلاسيكيات التراث الإنكليزي والإغريقي، وبلغت تآليفه ها هنا عشرات إلى دراساته النقدية في الأدب العربي الحديث، وكان لمنبره الثابت والكبير في صحيفة «الأهرام» القاهرية قوة مساعدة على التواصل بالجيل الناشىء. إضافة إلى منبره في الجامعة حيث احتكاكه المباشر بتلامذته.

ويستغرب الكاتب أحمد بهاء الدين كون لويس عوض لم ينل الجائزة في عهد أنور السادات، وجيهان السادات كانت بين تلميذات عوض البارزات.

وهنا الكلام للويس عوض يحدثنا:

* * *

«... كل من عاصرني صديقاً أو زميلاً أو طالباً في تلك الفترة البعيدة من حياتي بين ١٩٤٠ عام عودتي من كامبرديج و١٩٤٧ عام صدور ديواني «بلوتولاند» وكتابة رواية «العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح» كان يعرف أني لم أكن مجرد «مدرس» جامعي بالمعنى المألوف. وإنما «معلّماً» من ذلك الطراز الذي لا يوجد عادة إلاّ في عصور الانتقال حيث تسقط الحواجز بين المعرفة والحياة، وكانت تلهبني «شهوة لإصلاح العالم» إذا جاز لي أن أستعير لغة شلي في التعبير عن حاله هو في عصر الثورة الفرنسية، وكنت دائم التفكير في عوامل التآكل التي استشرت في المجتمع المصري، لا أقصد التآكل الخلقي وإنما أقصد التآكل الاجتماعي الذي تجلى في تصدع الفلسفة الديموقراطية الليبيرالية التي تبلورت في دستور ١٩٢٣. كان واضحاً عند الكثيرين أن تطور مصر السياسي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي خلال العشرين عاماً الفاصلة بين الحرب العالمية الأولى والحرب العالمية الثانية قد جعل من نظام الحكم المتمثل «نظرياً» في دستور ١٩٢٣ هيكلاً بالياً ينبغي تجديده أو ترميمه على أقل تقدير. ومنهم من ذهب إلى أن الدستور ثوب فضفاض (الدستوريون والسعديون) ومنهم من ذهب إلى أن الدستور ثوب ضيق (الوفديون) ومنهم من ذهب إلى أن الدستور خرقة مهلهلة ملفقة، وأن المجتمع المصري بحاجة إلى أسس جديدة أو إلى عقد اجتماعي جديد (الإخوان والشيوعيون). وعلى الجملة فقد كان المجتمع المصري يسير بوضوح نحو الاستقطاب، فاليمين غدا أكثر يمينية واليسار غدا أكثر يسارية (...). وكانت أوضح صورة من صور اليمين متمثلة في جماعة الإخوان المسلمين المتماسكة، وكانت أوضح صورة من صور اليسار متمثلة في الجماعات الشيوعية المتعددة. وكان تعدد هذه الجماعات وتناحرها ظاهرة ملفتة للنظر. فهما يعبران في ظاهر الأمر عن خلافات أيديولوجية، وهو أمر طبيعي في محيط المثقفين الذين يرفضون القولبة، بحكم استقلالهم الفكري، ولكن يبدو أن تعدد مصادر تمويل هذه الجماعات كان أيضاً من أسباب هذا التعدد التنظيمي والأيديولوحي. كذلك كانت نشأة هذه الجماعات خافية من الناحية التاريخية. فقد سافرت إلى إنكلترا في ١٩٣٧ قبل أن أسمع بوجود أي تنظيم شيوعي في مصر غير التنظيمات التي كانت مأثورة من أوائل العشرينيات ثم ذبلت. ثم عدت إلى مصر في أيلول/ سبتمبر ١٩٤٠ فإذا بي أسمع أن جماعة تسمي نفسها «الفن والحرية» وجماعة أخرى تسمي نفسها «الخبز والحرية» وتصدر مجلة شهرية اسمها «التطور» وجماعة ثالثة تسمي نفسها «الاتحاد الديموقراطي». وفي سنوات الحرب نشأت جماعة رابعة تسمي نفسها «جمعية نشر الثقافة الحديثة» وجماعة خامسة تسمي نفسها «دار الأبحاث العلمية» وجماعة سادسة تسمي نفسها «الثقافة والفراغ» الخ (...).

* * *

«هذه صورة عامة للنوادي الثقافية وللجماعات السياسية اليسارية المتطرفة التي ملأت القاهرة لغطاً بين ١٩٤٠ و١٩٤٧ وهو العام الذي أصدرت فيه «بلوتولاند» وكتبت فيه «العقاء أو تاريخ حسن مفتاح» ووقفت في مفترق طريقين رهيبين لا يلتقيان، من مضى في أحدهما فلا رجعة ولا إياب فيه. فإما أن أشتغل بالسياسة فأنتمي إلى جماعة من هذه الجماعات أو أرأس جماعة جديدة على شاكلتي، وإما أن أدير ظهري للسياسة تماماً وأنصرف كلية إلى أبحاثي الأكاديمية. وبعد أزمة روحية عنيفة دامت طوال صيف ١٩٤٧ اتخذت قراراً في باريس. تزوجت وعدت إلى كلية الآداب بجامعة القاهرة لأدفن نفسي بين أساطير اليونان ورمزيات العصور الوسطى وشعر الإنكليز والأدب المقارن. وأعتقد أني لا زلت إلى اليوم وفياً لهذا القرار الذي اتخذته في صيف ١٩٤٧. الأدب نعم، أما السياسة فلا، ولكن ربما كان المركب الذي خرجت به من هذه التجربة العصيبة هو دعوتي للأدب في سبيل الحياة (...).

«أما الحركات الشيوعية التي خبرتها إبان الحرب العالمية الثانية، والحق أني لم أدرس هذه الحركات من الداخل ولكن درستها من الخارج، فقد كانت علاقتي بها علاقة من نوع غريب. فحين عدت من إنكلترا عام ١٩٤٠ كان وجداني السياسي قد تطور بحيث أمكنني أن أقف موقف المتفهم للفلسفة الماركسية في مجموعها والمتعاطف مع بعض وجوهها. فقد كنت في يفاعتي، أي إلى ١٩٢٩ عام حصولي على شهادة الكفاءة شديد الحماسة للديموقراطية الليبيرالية وكانت حماستي متمثلة في الإيمان إيماناً أعمى بدستور ١٩٢٣ الذي كنت أعتقد أن الحفاظ عليه هو وسيلة مصر الوحيدة لتقييد الملكية وكسر شوكة بطانتها التركية من ناحية ولطرد الإنكليز من ناحية أخرى بقيام حكومة صلبة تعبر عن إرادة «الأمة». وكانت هذه بوجه عام وجهة نظر الوفد. ولم تكن «الأمة» يومئذٍ قد تفتتت في نظري إلى عناصر أو مكونات أو طبقات أو مصالح. ودرجة درجة، بتأثير سلامة موسى على وجه القطع وربما بتأثير الأزمة المالية وتفشي البطالة وتعاقب ديكتاتوريات محمد محمود وإسماعيل صدقي، بدأت أجنح إلى الفكر الاشتراكي بطريقة هلامية، فلم تعد الحرية عندي شيئاً مجرداً من غيبيات الحياة بل ارتبطت في ذهني بالاستقلال الاقتصادي سواء بالنسبة للأمم أو للطبقات أو للأفراد. وقد مكنتني هذه اليقظة الباكرة لمراجعة فكرة الحرية ومبادىء الديموقراطية الليبيرالية من أن أكون من أسبق شباب جيلي إلى مقاومة التيارات الفاشية والنازية الوافدة علينا من الغرب في أوائل الثلاثينيات وفي أواسطها. وحين نشبت الحرب الأهلية الإسبانية كنت بوجداني أكابد مع الجمهوريين الإسبان. وقد أتيح لي أيام الطلبة في جامعة القاهرة أن أدرس الماركسية ومختلف النظم والمذاهب دراسة منهجية كمادة من المواد المقررة في قسم اللغة الإنكليزية بكلية الآداب، وقد أحسست يومئذٍ بالصدع العميق الذي تجلى في صفوف أساتذتي الإنكليز بسبب الرياح العقائدية التي كانت تجتاح أوروبا كلها في تلك الأيام، فقد كان بينهم المحافظون من أمثال الأستاذ ر .أ. كريستوفر سكيف، والاشتراكيون من أمثال برين ديفيز وأوين هولواي وجون كراير. وكان أساتذتي لا يخفون هنا انقسامهم في الرأي ومنهم من كان يسخر من معارضيه أمام التلاميذ. وكان أوين هولواي يدفع

إليّ بكتب ماركس وأنغلز وسوريل، أما ديفيز فكان يدفع إليّ بكتب الفابيين. وذات يوم اختفى من بيننا جون كراير ثم اتضح بعد أسابيع أنه تطوع في الحرب الأهلية الإسبانية ليقاتل في صفوف الجمهوريين، وكان سلوكه هذا مثابة «سكاندال» أصابت الجالية الإنكليزية في مصر. كل هذا ألهب عقلي ووجداني بالظمأ لمعرفة ذلك الصراع الرهيب الذي اجتاح أوروبا وبدأت ندره تظهر في مصر. ولكن تكويني الليبيرالي الأول جعلني حتى هذه السن أعتنق نوعاً من الفكر السياسي اجتمعت فيه الحرية والعدالة الاجتماعية. ووجدت هذا المركب في الفلسفة الاشتراكية الديموقراطية.

وحين سافرت إلى إنكلترا دخلت في مأزق فكري جديد أكد في نفسي الشك في سلامة الديموقراطية الليبيرالية، وبدا لي أنها لم تعد إلاّ واجهة للنظام الرأسمالي. فقد اتضح في أوروبا يومئذٍ أن الرأسمالية الإنكليزية والفرنسية والأميركية ساهمت سراً في بناء الحزب النازي بملايين الجنيهات لتقيم من ألمانيا «حاجزاً صحياً» يقي غرب أوروبا من الشيوعية. ووجدت أكثر المثقفين من أبناء جيلي سواء في جامعة كمبردج أو في جامعة لندن أو في السوربون يتظاهرون تأييداً للجمهوريين الإسبان ويجمعون لهم المال ومنهم من لبس بدلة القتال. وكانت خيانات الأحزاب الديموقراطية الاشتراكية في أوروبا هي التي ألقت بي في هذا المأزق الفكري أثناء إقامتي في الخارج، فقد كان الديموقراطيون الاشتراكيون في أوروبا أكثر تفاهماً مع ألمانيا النازية منهم مع روسيا الشيوعية. وهنا قالت نفسي كلا. أي شيء إلاّ النازية والفاشية. حتى الديموقراطية الاشتراكية لا تملك دواء لأوجاع الإنسانية.

هذا هو الهواء الذي تنفسته في أوروبا مدى ثلاث سنوات، فلم عدت إلى القاهرة عام ١٩٤٠ قادني أستاذي هولواي ذات مساء إلى نادي «الاتحاد الديموقراطي» بالقرب من ميدان سليمان باشا لأستمع إلى محاضرة لا أذكر الآن موضوعها ولألتقي بالأخوين كوريل. وكان لقاء فاتراً أدركت منه للوهلة الأولى أن ذلك غير ما أريد. كليشهات. كليشهات. كليشهات. شعارات. شعارات. شعارات. ولكنني مع ذلك التقيت هناك ببعض المثقفين المصريين الذين اكتسبوا احترامي. وكانوا يتكلمون لغة الماركسيين ولكن لغتهم كانت ممزوجة بالفن وكان للإنسان فيها مكان. ولم أعد إلى «الاتحاد الديموقراطي» ولكنني أنشأت صداقات حميمة مع بعض من عرفتهم هناك من المثقفين المصريين. ثم ترددت على الجماعات الأخرى أو على أكثرها مرة أو مرتين فكنت أصطفي من أصطفي وأحتقر من أحتقر وأهمل من أهمل. وهكذا شهراً بعد شهر تعرفت إلى عشرات من المثقفين المرتبطين بالماركسية ومنهم من توثقت بيني وبينهم أواصر الصداقة ودمنا على وفاء حتى هذه اللحظة. وكنا نلتقي كثيراً في بيوتنا أو في مقاهي القاهرة أو في استوديوات الفنانين منهم بدر اللبانة المتاخم للقلعة نتجادل ونتجادل الساعات الطوال، وربما امتد بنا النقاش من العشاء حتى مطلع الفجر. وكان أكثر من خالطتهم من مثقفي اليسار، حتى من لم أرتبط بهم بغير المعرفة الرسمية يثقون بي لأني ما كنت أتحدث عن الماركسية إلاّ باحترام تام، فإن خالفتهم خالفتهم على أسس فلسفية لا مخالفة الزراية والتجريح. وقد كان هذا النهج جديداً في مصر

يومئذٍ فقد كانت الصحافة الصفراء في مصر وغيرها لا تتحدث عن الشيوعية إلاّ بلغة التشهير، وتلقن الناس أن الرفاق والرفيقات في الاتحاد السوفياتي يعيشون بغير دين ويتباطحون على قارعة الطريق شأن القطط والكلاب. وقد نجحت فعلاً في غرس هده الأفكار في أدهان الكثيرين. أما أنا فقد كنت أعامل الماركسية معاملتي للهيغلية أو للأفلاطونية، أو للأكوينية، أي أعاملها معاملتي لمذهب فلسفي ونظام اجتماعي نابع من فكر راقٍ ولا يجوز مناقشته إلاّ على مستوى الفكر الراقي. بل أكثر من هذا فقد كانت في الماركسية جوانب عديدة وجدتها مقنعة بعد تشذيبها مثل نظريتها القائلة بأن الاقتصاد محرك التاريخ ومثل إصرارها على أهمية المادة في تكوين الفكر، وقد أنقذتني هذه من الخرافة المثالية التي تزعم أن الفكر هو محرك التاريخ، وأن المادة ليست إلاّ ظلاً من ظلال الروح المطلق المستتر وراء الأشياء. كذلك قبلت من الماركسية بعض أقوالها في فائض القيمة والتفاتها إلى نظرية الحركة عن طريق النقائض. ولكنني رغم هذا كنت شديد التحفظ بالنسبة لبعض أركان الماركسية الهامة، وكنت أجدها لا تجيب إجابة كافية على نواميس الوجود والحياة والمجتمع والسلوك الإنساني. بل كنت أجد فيها ما يستوجب الرفض بوصفه خرافة مادية لا تفضل الخرافة المثالية في قليل أو كثير (...).

* * *

وكنت أنا في الوقت نفسه أربي تلاميذي في الجامعة على «الهيومانيزم» أو المذهب الإنساني لا على أساس فردية «الرينسانس» أو طوباوية توماس مور، ولكن على أساس اشتراكية القرن العشرين. كنت ألهب فيهم الظمأ إلى المعرفة وألهب فيهم حب الحرية، ولا سيما حرية الفكر، وأحطم أمامهم المقدسات المزيفة القائمة على الغيبيات أو وليدة الخوف أو التقليد. وكنت أفجر فيهم ملكة الابتكار. كان الخوف من التفكير والشعور هو أول العوائق التي كان عليَّ أن أنسفها في عقولهم وقلوبهم لكي ينطلق من ورائها طوفان الفكر والعاطفة، وكانوا يخافون من الأحلام خوفهم من الأشباح فعلمتهم كيف يحلمون وكيف يأملون وكيف يجرؤون على التخيل. لم يكن بد من هذه الثقة في النفس إن كان هناك أمل في تغيير الأوضاع. وجعلتهم يبغضون الدمامة ويحبون الجمال. ومن خلال تعريفهم بالموسيقى الكلاسيكية فتحت أمامهم فراديس تعانقت فيها عرائس الفكر وعرائس الفن وعرائس الشعر تحت جناحي الحرية العظيمين. أستغفر الله. أنا لم أفعل من هذا شيئاً وإنما كنت مجرد وسيط. شيئاً شبيهاً بمفتاح «الكونتاكت». نصف دورة وكل شيء في مكانه. «الموتور» سليم. «البوجيهات» نظيفة. البطارية مشحونة. نصف دورة وكل شيء يدور. عيونهم البريئة، منطفئة كانت أم مضيئة، كنت أرى فيها وجه مصر الجديدة. وألهمني الله أن هذه كانت مسؤوليتي.

ثم حدث شيء لم أحسب له حساباً. اكتشفت بعد عامين أو ثلاثة أن تلاميذي ما أن يتحرك فيهم الشوق إلى المعرفة الحرة حتى يستدرجوا إلى تلك النوادي الثقافية التي كانت تجري فيها السياسة وراء واجهة الثقافة. إلى جمعية «نشر الثقافة الحديثة»، إلى «دار الأبحاث العلمية»، إلى «جماعة الخبز والحرية»، لا أعرف من كان يستدرجهم ولا كيف يستدرجون. اكتشفت هذا

مصادفة حين جاء إليَّ أن بعض تلاميذي قبض عليهم في خلايا كذا أو في اجتماعات كيت ووقعت في حيرة كبرى. ماذا أفعل؟ إذن فأنا أعد أبنائي طعاماً سائغاً لهذه العيلان الجائعة لتزدردهم، لتغلق عقولهم من جديد قبل أن يكتمل تكوينهم بتعاليم قطعية جديدة قد تكون خيراً من تعاليمهم القطعية البالية ولكنها تباعد بالحلول الجاهزة ما بين الإنسان وإنسانيته. عندئذٍ أدركت طبيعة الإشكال الأكبر الذي وقعت فيه. أنا لا أملك فلسفة جاهزة أعطيها للجيل الجديد. كل ما أملكه هو بلطة أحطم بها أغلال الفكر وأصفاد الشعور، وحين يخرج الأسير إلى الرحاب يجد نفسه في العراء حراً حقاً ولكن بغير مأوى ولا انتماء. بغير خيمة تظله. ومن ذا الذي يستطيع أن يعيش بلا انتماء؟ الميت وحده لا منتم. كل إنسان يبحث عن أصفاد. المهم أن «يختار» الإنسان أصفاده. المهم أن تكون الأصفاد الجديدة أخف من الأصفاد القديمة. وثرت على نفسي. لقد أدركت أن مهمتي هي أن أعلم أبنائي كيف يختارون أصفادهم، كيف يميزون بين سلاسل الحديد وسلاسل الذهب، بين الأغلال الثقيلة والأغلال الخفيفة. وكنت طبعاً شديد الاستياء من قيام المنظمات الشيوعية بتجنيد بعض تلاميذي في الخفاء أو على الأقل استدراجهم إلى نواديهم الثقافية حيث تكثر الكليشيهات والشعارات وتصلب الأمخاخ والقلوب والأكباد، ولكني وقفت موقف الحائر لأن السباق على تجنيد الشباب كان إبان الحرب العالمية الثانية أشد ما يكون بين الشيع الجديدة ذات المستقبل السياسي وهي الأخوان المسلمون، والشيوعيون، والنازيون من دعاة «تقدم يا روميل» وأخوان الحرية، لا من أنصار الإنكليز، ولكن من خدم الاستعمار البريطاني في صراحة وبلا حياء. ومن أفلت من حبائل الشيوعيين وقع بين براثن الأخوان أو النازيين أو الأنكلو ـ أميركيين.

* * *

وفي ٢٦ شباط/فبراير ١٩٤٦ تولى بعد النقراشي إسماعيل صدقي الذي أعلن للبلاد وبراءة الأطفال في عينيه أنه لم يعد إسماعيل صدقي ديكتاتور ١٩٣٠، ومدَّ إلى الناس كفاً من حديد داخل قفاز من حرير، ووعد بتحقيق الجلاء العاجل الناجز، فصدقه بعض الناس أو تظاهروا بتصديقه، حتى إن زعيماً من زعماء الطلبة من الأخوان المسلمين خطب في حرم الجامعة يقول: «إن إسماعيل كان صادق الوعد نبياً». ثم لم يلبث إسماعيل صدقي أن أخرج مخالبه في مذبحة ٢١ شباط/ فبراير ١٩٤٦ ثم اعتقل المئات في ١١ تموز/ يوليو ١٩٤٦ ومن بينهم عشرات من كبار الكتّاب وقادة الفكر زاعماً أمام البرلمان أنهم كانوا أطرافاً في مؤامرة لقلب نظام الحكم. وكان في مقدمة من اعتقلهم صدقي باشا: سلامة موسى ومحمد مندور ومحمد زكي عبد القادر ورمسيس يونان وأنور كامل وحسني العرابي وأحمد رشدي صالح ولطف الله سليمان إلى جانب نفر من المدرسين في الجامعة. وقد علمت عند عودتي من باريس في نهاية صيف ١٩٤٦ أنه كان هناك أمر باعتقالي في هذه الحملة ثم صرف النظر عنه بسبب الإفراج عن كل من اعتقلوا قبل عودتي من فرنسا. عرفت ذلك من وكيل النيابة الذي كان يحمل أمر القبض عليَّ. وحين عاد صدقي باشا من لندن يلوح للمصريين بمشروع معاهدة صدقي ـ بيفن جاءني صحفي

من «دار الهلال» في حديث يسألني رأيي في هذه المعاهدة، ونشر على لساني قولي «لقد اعتزلت التفكير إلى أن يعتزل صدقي باشا الحكم». كانت التهمة الموجهة إلينا أننا كنا أعضاء في جماعة شيوعية دولية مزعومة تسمي نفسها «الرابطة المناهضة للاستعمار». وكانت التهمة مضحكة ومزرية بوجهيها في وقت واحد. أما الجماعة المزعومة فلم يكن لأحد علم بها إلاّ ما كانت ترسله من نشرات بالإنكليزية إلى مئات من المثقفين المصريين والله وحده يعلم إن كانت هذه الرابطة جماعة فعلية أم جماعة ملفقة تصدر منشوراتها عن المخابرات البريطانية. حتى المحققون وجدوا غرابة وحرجاً في توجيه تهمة «مناهضة الاستعمار» إلى أخوة لهم في وطن محتل يرسف في أغلال الاستعمار، فأفرجوا عن المعتقلين جماعة وحفظوا هذه القضية الوهمية «لقلب نظام الحكم».

(...) وفي ١٩٤٥ أحسست إحساساً عميقاً بأن انتهاء الحرب العالمية الثانية ينبغي أن يقترن بتعبئة شاملة لطرد الإنكليز ولو بالدماء. وأعتقد أن شعوري يومئذٍ لم يكن يحتلف كثيراً عن شعور المصريين بين انتهاء الحرب العالمية الأولى وقيام ثورة ١٩١٩. البارود لطح الأرض سنوات وملايين البشر سيقت للمجزرة البشرية باسم المبادىء الديموقراطية. العالم الحر، الحريات الأربع، حقوق الإنسان، الكل مثخن بالجراح. المنتصر ذاته قد نزف حتى أعماه النزيف. وفي الضمائر في كل مكان لا تزال هناك أصداء ذكريات لما كان يلقى من نبيل الشعارات لتبرير الحرب، فالرأي العام العالمي مهيأ. هذه إذن فرصة الشعوب المهضومة لتطالب بحقوقها وتنادي بسيادة قانون دولي لا يستند إلى شريعة الغاب. فإن ضاعت هذه الفرصة فلن تعوض. هذا وقت الضغط على الاستعمار فإن استجاب تحررت البلاد وإن مضى في عناده افتضح كذبه وحق عليه الجهاد.

ولكن كيف يكون الضغط على الاستعمار؟ كنت أكره العنف وأعتقد أنه يخلق من المشاكل أكثر مما يحل. ولكني انتهيت إلى فلسفة أخلاقية بسيطة: إن جنحوا للسلم فاجنح له، أما إن كان من قدر الإنسان ألاّ يستخلص حقه وكرامته إلاّ بالعنف، فليحمل الإنسان قدره في شجاعة، وإذا كان العنف لعنة على بني الإنسان فقبول الذل ألعن وألعن وألعن.

هذا المنطق البسيط يبدو بسيطاً في الظاهر فقط، ولكنه في ضميري كان مصدر معاناة عظيمة. فماذا كان مبعث المعاناة؟ ربما مبعثها أني كنت أحمل بعض رواسب المسيحية التي ربيت عليها، فقد لقنت منذ طفولتي «من لطمك على خدك الأيمن أدر له خدك الأيسر». ولكن لا أظن أن هذا الباعث الحقيقي لأن طبيعتي ليست من الوداعة ولا من الدموية بحيث تقتل دون مناقشة هذا القانون الأخلاقي أساساً للعلاقات الإنسانية. وإنما كان باعث معاناتي شيئاً آخر: كان إدراكي أن قوانين الأخلاق ليست قومية بل إنسانية، فليست هناك أخلاق مصرية وأخلاق إنكليزية وأخلاق ألمانية وأخلاق أميركية. وإنما قوانين الأخلاق لجميع البشر. فلو أننا سلمنا بالعنف جوازاً كحكم بين الإنسان والإنسان (والإنكليز طبعاً من بني الإنسان) وجب أن نسلم أيضاً بالعنف جوازاً كحكم بين الحاكم والمحكوم في أي وطن من الأوطان، أقول جوازاً أي إذا اختفى حكم القانون: لا القانون الجهنمي المتمثل في عقود الإذعان السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي يفرضها

شعب على شعب أو طبقة على طبقة أو شيعة على شيعة أو دين على دين أو مذهب على مذهب أو فرد على أمة.

هذه هي الفترة العصيبة التي كتبت فيها مقدمة ديواني «بلوتولاند» وكتبت فيها «العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح» وكتبت فيها كتابين أحدهما كتاب صغير اسمه «محاكمة إيزيس» وهو كوميديا رمزية من فصل واحد،تصور في قالب أسطوري نهاية الفرعون فاروق والآخر كبير وهو رسالة في «الرد على أنغلز» والماركسية بصفة عامة، لا من وجهة نظر اقتصادية ولكن من وجهة نظر فلسفية، تشتمل أساساً على نقد للمنطق الجدلي ولنظرية الجبرية. كما ترجمت رواية رجعية كتبها صمويل جونسون اسمها (الرأس إيلاس). وهي أيضاً الفترة التي كتبت فيها مقدمة «بروميتيوس طليقاً» وكتابي «في الأدب الإنكليزي الحديث» وهما دراستان في علاقة الأدب بالمجتمع. ويلاحظ أني أهملت نشر «العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح» و«محاكمة إيزيس» لسببين: أولهما أن نشرهما في عهد الملكية كان أمراً بعيد الاحتمال في زمن صودرت فيه «المعذبون في الأرض» وهي فيما أرى أقل استفزازاً للعهد البائد من هذين الكتابين، وثانيهما أني بقدر اطمئناني إلى عملي كمعلم وناقد، كنت أخجل دائماً من عملي كفنان. ولولا أن الخلق الفني يأتيني عادة في الأزمات الروحية مرة كل عشر سنوات أو نحوها في صورة انفجارات لا قبل لي بكبتها لخنقت هذا الجانب الإبدائي في شخصيتي خنقاً تاماً. ويبدو أن الخلق الفني عندي ـ وربما عند آخرين غيري ـ وظيفة حيوية «سيكوثرابية»، وأنه من الوسائل التي تتوسل بها النفس للمحافظة على توازنها ومقاومة الانهيار. كذلك من مخطوطات هذه الفترة التي لم تنشر بعد ترجمتي لرواية «أستر ووترز» لجورج هور.

وبعد أن قضيت عامين في أميركا عدت إلى مصر وكانت ثورة ٢٣ تموز/ يوليو قد قامت وألغت النظام الملكي وألغت الألقاب وحطمت الأوليغاركية المصرية، أي حكومة الأغنياء، بسلسلة من القوانين كان في مقدمتها قانون الإصلاح الزراعي وقانون حل الأحزاب السياسية وأقامت محاكم للمستغلين والمتاجرين في أقوات الشعب عمادها العدل والرحمة معاً على نقيض المحاكم التي تصورها «حسن مفتاح» حين كانت تنتابه نوبات الصرع. وكنت يومئذٍ أشرف على صفحة الأدب في جريدة «الجمهورية» فأخذت أعد العدة لنشر «العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح» ليرى الناس ما كان يمكن أن يحدث للبلاد لو أن جماعة مؤمنة بالعنف كالشيوعيين أو الأخوان استولت على مقاليد السلطة في مصر، وقد أثبت فيما بعد حادث المنشية وما جاوره من أحداث ثم مؤامرة صيف ١٩٦٥، كما أثبت عهد عبد الكريم قاسم في العراق، أن الأمر كان يدخل في حدود الاحتمال. ثم لم ألبث أن تركت الجامعة وعدت بروايتي إلى أميركا حيث اشتغلت موظفاً بإدارة المؤتمرات في الأمم المتحدة من آب/ أغسطس ١٩٥٥ إلى كانون الأول/ ديسمبر ١٩٥٦. تم استقلت عند العدوان على مصر وعدت لأعمل في جريدة «الشعب». وهنا تجددت بي الرغبة في نشر هذا الكتاب (...).

(...) قال توفيق الحكيم: «لو نشرت «العنقاء» أثرت عليك ثائرة الشيوعيين لأنك تصورهم في

صورة جماعة السفاحين المنحلين شيعة وأفراداً». وقال حسين فوري: «لو نشرت «العنقاء» أثرت عليك ثائرة اليمين واليسار في وقت واحد لأنهم سيعتقدون أن مثل هذا التصوير لا يمكن أن يوفق إليه إلاّ عضو سابق في الحزب الشيوعي المصري، ولأنك في وصفك للحركة الشيوعية أسبغت عليها نوعاً من العطف الإنساني يحبب الناس فيها وفي أصحابها». وحرت بين الرجلين لأني كنت في دخيلة نفسي أعلم أني لم أقصد إلى الإساءة إلى الشيوعية أو إلى العطف عليها، وإنما كل ما قصدت إليه هو أن أتناول مشكلة العنف في أبعادها الإنسانية (...).

ولو كنت أكتب عن حسن البنا بدلاً من «حسن مفتاح» لما تغيرت نظرتي إلى الأشياء. إنما المأساة الإنسانية عندي في الوسائل قبل أن تكون في الغايات. فكلنا يؤمن بالحرية وبالمساواة وبالإخاء والتقدم وبالسلام الخ... وكلنا يقتل في سبيل هذه الغايات. وما دمت أكتب عن «مأساة» الإنسان فأوليات الفن تقتضي بأن أجعل ارتفاعه وسقوطه يدعوان إلى الأسى، والأسى مستحيل بغير تعاطف، والتعاطف مستحيل في عالم من الأنذال.

هذا هو الإحساس الدرامي الذي يجعلنا نرثي لمصرع سفاح مثل ماكبث ومجنون مثل عطيل وأحمق مثل «الملك لير» أو فاجر مثل أنطونيوس وبغي مثل كليوبترا وخائن مثل كريولانس وسفيه مثل تيمون الأثيني وضعيف مثل ريتشارد الثاني بل لص مثل روسكو لينكوف أو جان فالجان ومومس مثل غادة الكاميليا وجبار مثل هيتكليف. نحن في الفن لا ندين الإنسان ولكن نأسى لسقوطه لأن فينا من البطل الخاطىء شيئاً كبيراً...».

استكمالاً لهذه الصورة الذاتية، نذكر أن لويس عوض من مواليد قرية شارونه في مصر (محافظة المنيا) ١٩١٥، وأنه تعلم في جامعة القاهرة، ثم في جامعة كامبردج وجامعة برنستون، وعاد إلى القاهرة ليشغل كرسي الأدب الإنكليزي في جامعة القاهرة منذ ١٩٥٤ ثم ليكتب في صحيفة «الأهرام».

من مؤلفاته: «بلوتلاند» «العنقاء»، «الراهب»، «الثورة والأدب»، «في فقه اللغة»، «الاشتراكية والأدب»، «المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي»، «دراسات في النقد والأدب»، «الجامعة والتعليم»، «نقد الحرية»، «نصوص النقد الأدبي»، «من الأدب الإنكليزي الحديث»، «مذكرات طالب بعثة»، «نظرة جديدة إلى شكسبير»، «بروميثيوس طليقاً»، «مقالات في الأدب والفن» وغيرها إلى عشرات الترجمات.

عبد الله القصيمي

«العرب ظاهرة صوتية»

«إن اللغة العربية لن تكون إلاّ كفناً غير مجيد أو نظيف لكل فكر أو معنى عظيم أو حر أو صادق أو شجاع أو مبدع يكتب بها، أي لو كتب بها... وهل حدث أن كتب بها؟...».

عبد الله القصيمي

عبد الله القصيمي، المفكر العربي السعودي، المنفي من بلده، المهدر دمه، المطرود من كل مكان يكتب كمن يصرخ. بل أكثر إنه يكتب كمذبوح، وقد صمت لسنوات خلت، حسبنا، إراحة لضميرنا، أنه كفانا شره، أي شر إقلاق ضميرنا بسكوتنا تجاه صراخه. لكن عاد إلى الصراخ بأقوى ما يكون، بل بالشكل الأكثر يأساً، الذي يستحق فعلاً لأجله الفتوى التي صدرت بهدر دمه. وكيف لا ندينه إذا كان هو يديننا جميعاً. إنه لا يدين الحاضر البائس الذي قد لا نختلف كثيراً معه في إدانته، بل إنه يدين الماضي، الماضي المستمر في الحاضر، كما يدين أيضاً الماضي في الماضي. فلا يترك شيئاً تحت أرض العرب، بل إنه يقطع الأمل من أي احتمال بتغير نحو الأفضل، في المستقبل، انطلاقاً من الماضي والحاضر معاً.

لسنا، نحن العرب، حسب وصفه، سوى كائنات مصوّتة (أي تصدر أصواتاً) كما الحيوانات، أي أقل مرتبة من مرتبة الكلام.

ولتحققه من أنه لا يستطيع إصدار كتابه الجديد في أي بلد عربي فقد أصدره في باريس، المدينة التي نفي إليها، تحت عنوان «العرب ظاهرة صوتية»، في ثمانمئة صفحة من القطع الكبير.

قد يرى البعض أنه من الأفضل تجاهل هذا الكتاب وكاتبه، وهو رأي مريح. لكن التجاهل لم يمنع في يوم ما أحداً من أن يسمع الآخرين صوته، إذا كان له صوت. وعبد الله القصيمي لم يكن صوتاً وحسب، كان صرخة طالعة من الصحراء، صرخة مقلقة ظلت

طوال سنوات تجاهلها تطن في آذان البعض منا دون أن نحاول فهم الدافع الذي يجعل هذا الرجل في حالة صراخ جارح ودائم.

في تاريخنا القديم طلعت صيحات تضمنت بعض الذي تضمنته صيحة القصيمي، لكننا عرفنا كيف نصنفها ونضعها في المكان المناسب المريح أي في خانة الشعوبية، من ابن المقفع إلى ابن الراوندي إلى الرازي وغيرهم.

كما عرفنا، في تاريخنا الحديث، أن نضع كل من يمس بالتراث في خانة الشيوعية والماركسية أو في خانة الاستعمار الغربي وعملائه. لكننا إزاء القصيمي نقف في حيرة. فهو العربي، الصافي الدم العربي، الطالع من الجزيرة العربية، التي أطلعت غالبية الأصفياء. وهو ليس شيوعياً ولا ماركسياً، بل إنه الضد. كما أنه لم يُعرف في يوم ما عن هذا الذي يجهل كل لغة أجنبية، ولم يقرأ لأي مفكر أجنبي، أية علاقة بالغرب من قريب أو بعيد. كما أنه لا تنطبق عليه صفة العداء للتراث العربي بسبب جهله له، باعتبار أن الإنسان عدو ما يجهل، فالقصيمي هو رضيع هذا التراث.

كما أن منطقه لا يفسح في المجال لنعته بالجنون وإغلاق الباب.

إن الحيرة في تصنيفه كانت توجب مواجهته حتى لا نقول مناقشته، أو الحوار معه، مما يساعد في المستقبل على تصنيف هذا الرافض الصارخ الملحد اليائس النافي قومه وتاريخه. فهو لا يدين فحسب، ولا ينقض فحسب إنما ينفي كلية كل ما سبق. فماذا عن الحوار مع هذا الكاتب؟

إن الكتب القليلة السابقة لهذا الكاتب والتي صدرت غالبيتها في لبنان، ولم تجرؤ أي دار للنشر أن تتحمل مسؤوليتها، إن هذه الكتب كانت تجد طريقها بسرعة إلى القراء. ومع ذلك، وباستثناء أصوات نادرة، ظل القصيمي محاوراً لقارىء شفهي، سواء في البيوت أم في المقاهي.

ومجرد الخوض في فضيحة هذا الكاتب يشكل جريمة في نظر الرأي السائد. فإذا كانت الكتابة هي فضيحة في حد ذاتها، والعربي لم تعد تنقصه الفضائح، فكيف الكتابة عن القصيمي بالذات، الذي هو نفي لكل تاريخنا ديناً وأدباً؟

مع ذلك نحاول هنا أن نعرض مع القارىء ملامح من هذا الكتاب الذي كان آخر كتبه، والذي التف به مؤلفه كمن يلتف بكفنه، كفعل انتقام، إذا صح التعبير، لفّ معه صورة عالمه، الذي عاشه، حتى لا نقول عالمنا إذا توخينا الدقة.

لن نناقش «كفر» الكاتب أو تحقيره وإدانته للآلهة والكتب السماوية المنزلة، أي ما يكفي لأن يكون القصيمي مستحقاً القيامة القائمة ضده.

وإذا تجاوزنا السخرية التي تستعير من بؤس الحاضر مرارتها، يتبقى في الكتاب بعض الأفكار التي يمكن سماعها بهدوء.

عن الإيمان العربي

يبدأ نقده باستفظاع النقد في هذا المجال ومع ذلك يقول:

«حين يقال إن الإنسان كائن متكلم أو لغوي يجب أن يعني ذلك أنه كائن مخطط مقتحم مغير متغير رافض لذاته التي كانت بالأمس. إن اللغة عند الإنسان الآخر لا تعني إلاّ أقوى وأعظم الوسائل للخروج والارتحال والصعود والطموح والرؤية البعيدة، إنها تطلع وزحف دائمان إلى الآتي البعيد الأعظم، واحتلام به وحداء له ليجيء. أما عندنا نحن الشعب العربي أو «الشعب العبوري» فلا تعني اللغة إلاّ الاعتقال في التاريخ والخيمة والصحراء والبداوة الأولى والحراسة الدائمة على ذلك مهما احتلفت الأسماء والأزياء والألوان...».

ثم يتساءل:

«كيف تتقبل أية مرآة أن يقف أمامها أي عربي ليقرأ فيها وعنها بأعلى وأقبح الأصوات كل لغات وتفاسير غروره متجمعاً فيه كل غرور تاريخه؟».

وعن الإيمان العربي:

«إن العرب أفسدوا الله... لقد غرق إله العرب في رضاه عن نفسه حتى أصبح عاجزاً عن أن يقرأ نفسه أو يراها أو يحاسبها... لقد سحروه وبهروه وقهروه وخدروه وأغنوه بمدائحهم عن كل التصادم والحوار مع ذاته وعن أن يكون أية صيغة أخرى... لقد أفسدوه بمدائحهم كما أفسدوا بها كل سلاطينهم وحكامهم وأنبيائهم ودراويشهم ولصوصهم ودجاليهم في كل تاريخهم. إن من أعظم مواهب العرب إفسادهم لآلهتهم وكبرائهم وطغاتهم بمدائحهم لهم».

وهو بعد أن يصف المؤمن العربي بأنه مجرد «وعاء للإيمان» وأنه «مفعول به» وليس «فاعلاً» كما يجب، يحدد الإيمان بأنه:

«لن يكون إيماناً ما لم يتعامل ويتفاهم مع أقوى وأذكى الحراسات على كل حدود الذات. وما لم يستأذن هذه الحراسات فتأذن له بالدخول إلى الذات ليخطو إليها خائفاً متردداً متواضعاً مؤدباً مستحيياً مقاسياً لكل مشاعر الغربة والحرج. إنه لا شيء أغلى من ذات الإنسان الأدبية».

ويقول موضحاً:

«إننا حتماً لسنا مؤمنين بهذا الإله، بأوصافه التي نزعمها كما نعلم ونعلن وندعي. هل يوجد أي

احتمال بأننا نؤمن بوجوده أو باحتمال وجوده ثم نحيا كما نحيا؟ بل ثم نبقى دون أن نحترق أو نذوب أو نموت أو ننتحر أو نصاب بكل أساليب الجنون ومعانيه؟».

وهو يعامل الملحدين بالقسوة نفسها فيقول:

«إن كثيراً من الملحدين ليسوا ملحدين وإنما صبّ فيهم الإلحاد صباً، لهذا فهم ليسوا مؤمنين».

أما عن الملحد «المؤمن» فيقول:

«فليس إلاّ إنساناً رفض أن يكون أو أن يظل مبصوقاً مستفرغاً في رأسه ليكون رائياً عارفاً مختاراً مقتنعاً مؤمناً».

وعما يسميه أمية الإيمان لدى الإنسان العربي يقول:

«إن أمية الإيمان هي آصل وأشمل وأقوى أميات الإنسان العربي. إن أمية الإنسان العربي هي أمية ذاتية تكوينية، لهذا لا يمكن التداوي أو الشفاء منها... إنه يزعم جهراً أو همساً صراحة أو إيحاء أن الذين مشوا فوق القمر إنما مشوا فوقه على أقدام آبائه وفوق خيولهم وإبلهم، وإنما فعلوا ذلك آخذيه ومتعلميه من نبواته وتراثه وحضارته ومن كتابه المقدس الموجود فيه كل شيء كان أو سوف يكون، والمختزن في حروفه كل علوم الكون وغير الكون أي ما فوق الكون وخارجه».

وينهي كلامه عن الدين بقوله:

«إن مجيء وانتصار دين توحيد قوي في أي مجتمع من المجتمعات لا يمكن أن يعني إلاّ الانتقال من وثنية صغرى إلى وثنية كبرى. من وثنية متسامحة متواضعة فنانة شاعرية إنسانية جمالية غنائية باسمة إلى وثنية قوية كئيبة متعصبة كالحة حاقدة عدوانية محروسة بكل أسباب وأساليب وجيوش الإرهاب والتهديد والبطش والإلغاء لكل معاني الإنسان».

يقول متسائلاً:

«وهل ظل العرب في كل تاريخهم مصوتين (أي يصدرون أصواتاً) لا متكلمين عجزاً عن الانتقال وجهلاً به وبمزاياه أو خوفاً من الانتقال ورفضاً لمقاساة ولشروط وتكاليف الطور الذي يكون الانتقال إليه؟».

ثم لا يترك حتى الأمل في هذا الإنسان العربي حين يجزم بأن:

«الإنسان العربي لن ينتقل من طور المصوت إلى طور المتكلم لو أنه فهم أن بين التصويت والكلام فروقاً، ثم فهم أنه مصوّت لا متكلم، لن ينتقل لأنه لن يستطيع، ولأنه غالباً أو حتماً لن يقبل دفع ثمن الانتقال، ولأنه غالباً أو حتماً لن يريد أن يتحقق هذا الانتقال من الراحة العظمى ومن الحظوظ والمكانة العظمى إلى المقاساة العظمى دون حظوظ أو مكانة عظمى. كيف يقبل أن ينتقل من مصوّت يستفرغ نفسه على كل شيء بلا أي قيد إلى متكلم مقيد بكل قيود العقل والذكاء والصدق والرؤية والمحاسبة والقراءة لكل شيء؟».

ويختصر صورة الحضارة العربية بأنها حضارة الأذن أي حاسة السمع.

وبعد أن يصفي حسابه مع الإيمان العربي والنبوءة العربية والإله العربي واللغة العربية، ينتقل إلى الشعر العربي ليصفي حسابه معه ممثلاً في المتنبي شاعر العربية الأول، بعد أن يكون قد مرّ مرور الصاعقة ساخراً من الواجهة الشعرية المتمثلة في الفخر والمديح والهجاء في الشعر العربي:

«بلى... قد وهبنا الناس كل مزية

وهبناهمو كل الحضارات والربا

بلى... قد خلقنا الله مجداً لمجدنا

خلقناه كي يقرأ العروبة والعربا

خلقناه لا يخشى سوانا ولم يطع

سوانا... ولو قلنا له: لتمت لبّى».

يخصص للمتنبي ثمانين صفحة فيقول فيه تحت عنوان «المتنبي يروي معارك سيناء والجولان» ما يأتي: «نعم، لقد كان النموذج الأعلى والأصيل النقي الدائم للإنسان العربي بل أقوى وأشمل وأضج نماذج الهدير والصهيل بلا أي قيد أو شرط من القيود أو الشروط العقلية أو الأخلاقية أو النفسية أو اللغوية أو الحضارية».

ثم يقول: «المتنبي كان فحشاً نفسياً وأخلاقياً وإنسانياً ولغوياً. كان مأساة تحولت إلى فحش، وفحشاً يفسر بمأساة. كان بلا ضمير وبلا رحمة أو حب أو عاطفة إنسانية، وبلا حواجز أو زواجر أخلاقية أو نفسية أو فكرية أو من أي نوع أو بأي قدر. كان وحشاً إنسانياً يستحق الشفقة والرثاء بقدر ما يستحق الاشمئزاز. كان وقاحة بقدر ما كان قباحة، وخطيئة بقدر ما كان خطأ، وتشويهاً بقدر ما كان تشوهاً».

ثم يختار له عدداً من القصائد تدليلاً، سواء تلك التي ينفي فيها مجد القلم. فيقول: «المجد للسيف ليس المجد للقلم». أو المدائح المذلة التي أبرزها في كافور: «أبا المسك هل في الكأس فضل أناله فإني أغني منذ حين وتشرب». أو تلك التي يمدح فيها قائداً غير عربي قدم إلى الكوفة ليقاتل ثواراً عرباً، فيسخر من قومه العرب ومحاولتهم بأن تكون لهم دولة عربية. فتجتمع هكذا السادية بالخيانة القومية:

«ولو كنت أدري أنها سبب له

لزاد سروري بالزيادة في القتل

فلا عدمت أرض العراقين فتنة
دعتك إليها كاشف الضر والمحل
أرادت كلاب أن تفوز بدولة
لمن تركت رعي الشويهات والإبل».

واستطراداً يخصص لمفهوم الأصالة صفحات منها: «إن الأصالة في تفاسيرها الحضارية هي أن تكون عقلك وقلبك وضميرك ورؤيتك وعضلاتك وأشواقك أنت لا عقل ولا قلب ولا ضمير ولا رؤية ولا عضلات ولا أشواق أربابك أو أنبيائك أو آبائك أو تعاليمك أو محاريبك أو أشعارك المروية أو المعلقة على جدران كعبتك أو كتبك المقدسة المغنية لك كل أغاني البلادة والبداوة والاستسلام، المغلقة لعينيك وعقلك وضميرك عن كل رؤية وتفكير وفهم واحتجاج وأصالة إنسانية».

ثم يتساءل: «كيف يحسب عيباً في قوم كل مزاياهم أن يتحدثوا عن مزاياهم وعن هوان كل العالمين أمام كل مزية من مزاياهم، التي هي رواية وحديث فقط؟».

كما أنه لا يترك للصدق مجالاً لدى أحد:

«إن جميع صيحات الغضب والاستنكار والوعظ التي يطلقها كل من في هذه الأمة باسم القيم الدينية أو الفكرية أو المذهبية أو الأخلاقية ليست سوى صيحات لفظية صوتية ليس فيها تفسير من تفاسير الفكر أو القلب أو الضمير أو الصدق أو العمق أو التقوى أو الإرادة أو التصميم».

لكن هل ينهي القصيمي كتابه أو رسالته باليأس حقاً؟

إن ما ينقذ الحوار معه أنه يؤمن بشكل ما أن الحياة تبدأ في الضفة الأخرى من اليأس. إن فصله الأخير يوحي بهذه الضفة، يلوح بها عن بعد، بعد بعيد، وفيه للمرة الأولى يرق هذا الإنسان حتى يكاد يبكي، بعد أن يترك سوطه جانباً.

«... إذن واشوقاه إلى العصر الذي تتهاوى فيه كل السياط الفكرية والأخلاقية والحضارية والإنسانية على الإنسان العربي، تحاكم وتحاسب وتؤدب وتعاقب فكره وضميره وأخلاقه وتاريخه وجميع مستوياته. لأنه يجب أن يجيء أفضل وأقوى مما جاء. لأنه يفترض فيه ويتوقع منه أن يكون دائماً أكبر وأعظم مما يحدث ومما يفعل، أي يفترض توقعه أكبر من واقعه... هل يأتي هذا العصر؟ ومتى؟ وهل توجد وسائل تجعله يأتي ويأتي سريعاً؟ وهل

تعرف هذه الوسائل إن كانت موجودة أو سوف توجد؟ وهل من يعرفونها، إن كانوا موجودين أو سيوجدون، يفعلونها ويحشدونها هذه الوسائل؟».

«نعم يا قومنا إننا نتمنى لكم ذلك فهل تبلغون ما نتمناه؟ هل تبلغون المستوى الذي يجعل عاركم وضعفكم وغباءكم مقروءاً أو مرئياً أو معروفاً مشكواً منه؟»».

لقد جاء تصوره تساؤلات كما كان نقده تساؤلات.

ذلك أنه يصعب عليه أن يتصور عالم الضفة الأخرى، وإن كان يحلم بإمكانها.

كما أنه يعترف مسحوقاً بقوله:

«أنا لا أجيد القتال أو الخصومة ولا أقسو فيهما إلاّ حينما أقاتل وأخاصم نفسي».

هنا نترك للقارىء هذا الكتاب. كما نترك له، على مسافة متوازية، عقله المتشنج ودمه المهدور.

لكن قبل ذلك يجب أن نضع هذا الكتاب ـ الصرخة في ظرفه التاريخي فهو نشر في باريس، في المنفى الذي اختاره القصيمي بعد أن طردته الحكومة اللبنانية من أراضيها. وتوافق نشر هذا الكتاب العام ١٩٧٧ مع بداية نهاية المشروع العربي وسوف يدفع ناشر هذا الكتاب، رئيس وزراء اليمن الشمالية آنذاك، الذي كان أحد مؤيدي الشيخ، حياته ثمناً. والأغرب أن تكون مصر السادات هي التي ستأويه بعد اضطرار السلطات الفرنسية إلى إبعاده، فيموت في العاصمة التي شهدت رفرفة أول علم إسرائيلي على أرض عربية.

جاك برك

«عربي» أكثر من العرب

«انشغل العرب منذ قرن بشعار الوحدة، فلا حققوا الوحدة ولا عرفوا كيف يستفيدون من كياناتهم المستقلة».

جاك برك

المستشرق الفرنسي جاك برك الذي غاب العام ١٩٩٥، وكان وقف حياته لدراسة المجتمع العربي بعطف الصديق الذي يغلب على الحيادية في العالم، تميز عن أسلافه من المستشرقين بأنه ولد في بلد عربي (الجزائر ١٩١٠) فأتقن العربية كأحد أبنائها، وأقام في أكثر من بلد عربي، وكانت إقامته في بكفيا في لبنان للإشراف على معهد تعليم العربية للمستشرقين آخر مقاماته العربية قبل أن يستقر في باريس ليتولى كرسي «التاريخ الاجتماعي للإسلام المعاصر» في الكوليج دو فرانس، حتى تقاعده عن العمل حيث انصرف لترجمة القرآن الكريم التي استغرقت منه آخر عشر من حياته وكانت إنجازاً مميزاً، مقارنة بسابقاتها.

والحق أن حياة جاك برك الفكرية والعملية صفحة من التاريخ العربي المعاصر، فهو لم يكن دارساً للقضايا العربية بقدر ما كان مشاركاً فيها وإن على مسافة. وبعض المصطلحات التي شغلت الأقلام العربية طويلاً منذ الخمسينيات كانت من ابتكاره، مثل «الأصالة والمعاصرة» التي أطلقها جمال عبد الناصر في خطابه الشهير في «ألفية القاهرة»، أو «الثابت والمتحول» التي اشتهرت على لسان أدونيس، أو «الخصوصية والعالمية» التي اشتهرت على ألسنة الكثيرين، أو «الإسلام المتوسطي» التي أسالت الكثير من الحبر منذ أن استخدمها برك في مقدمة الكتاب الذي نقل فيه إلى الفرنسية مختارات من مقالات طه حسين. وقد تكون هذه العبارة الأخيرة هي محور أفكاره وأعماله إلى فكرة ثانية متممة حول «التجربة اللبنانية» التي اعتبرها جاك برك، قبل انفجار الحرب اللبنانية، النموذج الذي يجب تعميمه في العالم العربي وحلاً نموذجياً للقضية الفلسطينية.

في كتاب تكريم جاك برك في باريس مع بلوغه الثمانين كانت شهادات الكتّاب العرب من الأقطار العربية أشد حرارة إزاءه مما كانت شهادات أصدقائه الغربيين ربما لأن جاك برك صار محسوباً على العرب أكثر منه على الغرب. لكنه «العربي» الأكثر إثارة للجدل، لاختلافات مواقفه العابرة باختلاف الظروف، وكان ذلك ينعكس سلباً على مواقفه الثابتة. فما هو «الثابت» في مواقفه وما هو «المتحول». وماذا يبقى من المستشرق وآرائه في العروبة والإسلام؟

من الصعب القول إن جاك برك كانت له نظرية متماسكة في معالجته للقضايا العربية التي درسها من قرب، بل يمكن القول إن مواقفه كانت تختلف تبعاً لتطوره في معايشة هذه القضايا. لكن من يعرفه شخصياً، أو من يعمل معه (وأنا أحد المثقفين العرب الكثر الذين تسجلوا للدكتوراه في إشرافه) يستطيع أن يلمس هاجساً محورياً في مواقف برك العربية، ارتبط بطموحه لتحقيق تقارب حضاري بين شعوب ضفتي المتوسط الإسلامية والمسيحية. وانطلاقاً من هذا الهاجس تبلورت عنده فكرة «الإسلام المتوسطي»، والاصطلاح من ابتكاره ولو توصل إليه من طريق دراسة كتابات طه حسين الأولى، التي اختار ونقل بعضها إلى الفرنسية في كتاب صدر في باريس أواخر السبعينيات.

لكن برك بلور نظريته على مراحل، فهو الذي ولد في بلد عربي إسلامي متوسطي كان يعيش فيه الفرنسيون وكأنهم أبناء ذلك البلد، سنحت لديه منذ الطفولة هذه الفكرة عن التعايش التي يعترف بأن حرب الجزائر كانت تقتلها في نفسه.

كان جاك برك لدى نشوب الحرب الجزائرية خبيراً للأونيسكو في سرس الليان في مصر، ويعترف في أحاديثه التي أصدرتها ميريز عكر بالفرنسية قبل سنوات بعنوان «عربيات»، يعترف بأنه عندما كتب إلى صديقين فرنسيين، كانا مثله من مواليد الجزائر، يستفهم عما يحصل، إذا بأحدهما يتخذ وجهة نظر شوفينية ضد الجزائريين الذين طالبوا بسيادتهم واستقلالهم عن فرنسا، فصدم، وتألم أكثر عندما حاول هذا الصديق أن يقنعه بأن فرنسا يجب أن تقمع الثورة مهما كلف الأمر لأن بقاء الجيش الفرنسي في الجزائر له مردود اقتصادي مهم على فرنسا والفرنسيين.

نشأ برك ناظراً للتعايش الفرنسي ـ الجزائري نظرة مثالية ذات طابع حضاري، ولم ينظر إليه كاستغلال استعماري. وكان يظن في صغره أن معاملة الفرنسيين للجزائريين هي معاملة طبيعية. فيقول: «كنت مثل» ابن الغولة «يظن أن تصرفات أمه الشرسة أمر طبيعي». ولم يعِ هذه الشراسة إلاّ عندما بلغ النضج. لكن حلمه بالتعايش ظل قوياً وعنده أن الانفجار

الدموي الذي حدث في الجزائر كان من سوء تصرف الدولة الفرنسية. وأن الخطأ الذي ارتكبه الفرنسيون يمكن إصلاحه، لذلك دافع بحماسة عن موقف الجنرال ديغول من القضية الجزائرية، كما استمر في لملمة أشلاء حلمه بالتعايش بين أبناء الضفتين، مؤكداً لنفسه، كما لقارئه، أن حلمه ليس بالحلم غير القابل للتحقيق، وعندما نشر مذكراته العام ١٩٨٩ وضع لها عنواناً «بين الضفتين»، لأن حياته، كما عمله وفكره، كما حلمه، كانت ثمرة هذا السعي للتقريب بين الضفتين فأين وصل به سعيه؟

الهللينية الإسلامية

في كتاباته الأولى كانت مقارباته العالم العربي اجتماعية، كعالم اجتماع، ولم يدرك أن الثغرة في مقارباته كانت في تجاوزه الدين الإسلامي، لذلك راح يتساءل هل الإسلام هو العقبة في التواصل بين الضفتين، أو المسيحية؟ من هنا انكبابه على دراسة الإسلام.

لكن دراسته الإسلامية، ربما انطلاقاً من هاجسه المتوسطي، أخذت تكشف تفاوتاً في التطبيقات ليس بين الشعوب العربية والشعوب غير العربية، بل أيضاً بين الشعوب العربية المتوسطية والشعوب العربية غير المتوسطية.

في حديثه لي العام ١٩٧٧، وأعدت نشره في كتابي «لقاءات شخصية مع الثقافة الغربية» يقول برك إن معاوية قطع تيار الخلفاء الراشدين، ويمم وجهه البحر بعيداً عن الصحراء. وفي اعتقاده أن معاوية لشدة احتكاكه بالحضارة البيزنطية في بلاد الشام تأثر بها فكراً وإدارة وتوجهاً، ومعه بدأ «الإسلام المتوسطي» يكتسب الملامح التي ستميزه عن عمق آسيا وأفريقيا، وهذه الملامح ستبلغ الذروة مع العباسيين عندما صارت بغداد حاضرة العالم القديم فنقلت إلى العربية أهم التراث الإغريقي وتفاعلت معه. فكان التراث نقطة جامعة بين الضفتين تنقل بينهما مراراً. والضفة الأوروبية هي مكان ولادة الهللينية، إلاّ أن الضفة العربية حفظتها وطورتها وأعادت نقلها إلى الضفة الأوروبية حتى إن تلامذة الفلسفة في أوروبا العصور الوسطى كانوا منقسمين بين ابن رشد وابن سينا. بل يذهب برك إلى القول بأن المفارقة الكبرى أن رحلة كولومبوس إلى العالم الجديد التي رافقت سقوط الأندلس العربية بيد الإسبان، اعتمدت الخرائط البحرية العربية.

الأندلسات الجديدة

يحلو لجاك برك أن يسمي مشروعه إقامة أندلسات جديدة، لأن حضارتي الضفتين تلاصقتا في الأندلس مباشرة طوال سبعة قرون. ثم إن الحروب الصليبية تسببت بإخفاء هذا التفاعل الخلاّق في الأندلس إلاّ أن مؤرخي القرن التاسع عشر أماطوا اللثام عن ثمرات هذا التفاعل

خاصة في قرطبة التي في مكتبتها العربية وجد ليوناردو دافنشي المبادىء الهندسية التي جعلته يصمم أول آلة للطيران.

كان لا بد لجاك برك أن يتعمق في حلمه عبر خوضه في التفاصيل التاريخية والثقافية للعلاقات بين الضفتين، وهي كثيرة ومذهلة. ويذهب إلى حد القول بأن الحروب الصليبية نفسها ليست سوى التعبير السلبي عن هذه العلاقة الحميمة بين الضفتين. ويعتبر أن تناوب السلبيات والإيجابيات كان يحكمه الاقتراب أو الابتعاد لأقوام الضفتين عن العقل، الذي جعله أبو العلاء المعري إماماً، فالسلبيات تطغى عندما تطغى الغرائز الدينية على الحكمة العقلية، وعندما يحدث العكس فإن الإيجابيات هي تطغى. ويطرح مثالاً الحرب التي شنها الأمير عبد القادر الجزائري على الفرنسيين حتى إذا خسر المعركة ونفي إلى دمشق وقف هذا المنفي وقفة بطولية في حماية مسيحيي دمشق من شراسة الغرائز الدينية التي غذاها الأتراك. بل إن برك يربط بالعقلية المتوسطية الموقف الذي كان للإمام الأوزاعي في الساحل اللبناني، الذي اشتهر بتغليب العقلانية على العصبية في حمايته لمسيحيي الجبل من غضب الخليفة العباسي، هذه العقلانية التي لأجلها أطلق جاك برك مصطلح «الإسلام المتوسطي».

الإسلام المتوسطي

وجاك برك يعترف بأن مواقف طه حسين في النصف الأول من هذا القرن هي ساعدته على بلورة مصطلح «الإسلام المتوسطي» إلاّ أن رواد الإصلاح الديني في القرن التاسع عشر من رجال الدين المسلمين المتوسطيين كانوا السباقين في صدد بلورة هذا المفهوم، أمثال الكواكبي في حلب ورشيد رضا في طرابلس ومحمد عبده في مصر، وهو يصف عبده بأنه من الذين ينطبق عليهم الحديث الشريف «أرسل إلى أمتي على رأس كل مئة سنة مجدداً يجدد دينها». فالإصلاح الديني الذي حاوله الشيخ محمد عبده ينطبق عليه مفهوم «الإسلام المتوسطي» لولا النكسة التي أصيب بها إصلاحه، كما يقول برك، من «الإخوان المسلمين» في مصر، الذين وقعوا في فخ العداء للمتوسطية حين غذته دول أجنبية غير عربية وغير إسلامية، وطبعاً غير متوسطية.

ويعتقد برك أن هذا «الإسلام المتوسطي» يتمثل أكثر في التيارات المدنية التي تأثرت به على صعيد الأفراد أو على صعيد الحكام، وإلاّ كيف نفسر أن قائداً وطنياً كبيراً مثل كمال مصطفى الذي سمي «أبو الأتراك» يلغي الخلافة الإسلامية ويستبدل بالحرف العربي الحرف اللاتيني. إنها العقلية المتوسطية فقط، يقول برك، التي تسمح بمثل هذا الأمر.

وكذلك محمد علي الذي يوفد إلى فرنسا وفداً من مشايخ الأزهر وعلى رأسهم الشيخ رفاعة الطهطاوي الذي لدى عودته إلى مصر، ينقل إلى العربية كتاب «مغامرات تليماك» للفرنسي فينيلون الذي كان وضعه للتأثير في الملك لويس الرابع عشر. وينطبق مثل هذا التصرف على فخر الدين المعني الثاني الكبير الذي انفتح على إيطاليا.

ولم يكن الشيخ علي عبد الرازق أقل مدنية من الشيخ الطهطاوي في كتابه «الإسلام وأصول الحكم» وفيه ينفي الدولة الدينية من الإسلام، ومبدأ الخلافة وسهل على أتاتورك تصرفه المدني.

متوسطية طه حسين

لكن لم يحظ مفكر متوسطي بإعجاب جاك برك أكثر من طه حسين، وهو الكاتب العربي الوحيد الذي خصه بدراسة عميقة، وبقدر ما أعجب بجرأته في مرحلته الأولى حاول أن يجد له الأعذار في مرحلته الثانية عندما ارتد طه حسين إلى أحضان الدين هو العلماني المبالغ في علمانيته. ويذهب في تبرير ذلك إلى تحميل جمال عبد الناصر المسؤولية، فيرى أن خيبة طه حسين من قيادة جمال عبد الناصر هي التي جعلته يرتد إلى الدين. كان طه حسين، كما يقول جاك برك مديناً ليس لديكارت في عقلانيته بل لأبي العلاء المعري وابن خلدون الذي جعله موضوع أطروحته للدكتوراه في باريس. لكن تأثير أبي العلاء كان التأثير الأكبر خاصة في ما يسميه طه حسين «وجدانية الرفض»، ولطه حسين يدين قرّاء المعري بنبش الواقعة التي طمست في مسيرة المعري، وهي العلاقة الفكرية بين المعري وراهب مسيحي في طرابلس الشام، واستنتج حسين أن المعري استلهم بعض تأثير ذلك الراهب، ويرى برك أن طه حسين، أحد أعمدة التيار الثقافي الذي أنشأه أحمد لطفي السيد، وضم إلى حسين العديد من المواهب الشابة آنذاك مثل توفيق الحكيم وحسين فوزي وغيرهما، أدرك حسين هذه الجدلية في الفكر العربي وفتش عن أساليب الجمع بين طرفي التناقض، فوجد في المتوسطية نقطة اللقاء الجامعة بين الحضارتين الإسلامية والمسيحية اللتين تدينان للهللينية، ويرى برك أن هذا الكاتب العلماني الذي قدم «في الشعر الجاهلي» و«مستقبل الثقافة في مصر» وجد في «ثورة يوليو» استجابة، لا سيما لأن كتابه «المعذبون في الأرض» سبق ثورة يوليو بسنوات، لكن طه حسين سرعان ما وجد عبد الناصر يبتعد عن آرائه. ويتساءل برك: ألم يشعر حسين آنذاك بأن دوره الاجتماعي والسياسي انتهى، ما اضطره إلى ترك منبره في صحيفة «الجمهورية» العام ١٩٥٤، وقيل بأن عبد الناصر هو أمر بفصله، ويتابع برك تساؤله: أيكون لجوء حسين إلى الدين نتيجة خيبة من قيادة عبد الناصر؟

لكن برك لا يستطيع إلاّ الإعجاب بعزيمة طه حسين التي جعلته فترة طويلة يحاول الجمع بين عقلية أقصى الريف المصري كما في كتابه «الأيام» وعقلية أكثر الديموقراطيات الغربية تقدماً، كما في كتابه «في مستقبل الثقافة في مصر». وهذه الجدلية عبر عنها أفضل تعبير في رواية «أديب» التي بطلها السلبي هو توأم حسين الشخصي الدائم التردد بين الأصول والمعاصرة. هذا التوأم الذي جعله حسين يموت في الرواية بدلاً منه، بعد أن خسر معركته. ويتساءل برك من جديد: ألم يكن عبد الناصر هو سبب موت طه حسين العلماني.

برك وعبد الناصر

ثم إن برك الذي شهد ولادة ثورة يوليو في مصر وتطورها على يد عبد الناصر، لم يسعه إلاّ الإعجاب بالزعيم المصري لانفتاحه على العالم ولرغبته في إدخال مصر إلى روح العصر. وسرعان ما استشف ثغرات في اندفاعة عبد الناصر العصرية الثورية، ومنها إحاطة نفسه بجهاز قمعي شرس تسبب بردات فعل عادت سلباً على ثورته. وفي ذروة المد الناصري وضع جاك برك كتابه «مصر إمبريالية وثورة» قبل نكسة حزيران/ يونيو، وفيه: أن «تياراً يشبه «الموضة» دفع بعض كتاب مصر الكبار إلى الكتابة في مواضيع إسلامية، مثل حسين هيكل، أحمد أمين، طه حسين، العقاد...». وكان لبرك أن يتابع القائمة فيضع أكثر الكتاب الماركسيين فيها، مثل عبد الرحمن الشرقاوي الذي دشّن في روايته: «الأرض» تيار الواقعية الاشتراكية في الأدب العربي فإذا هو يخصص سنواته الأخيرة لتدبيج سلسلة كتب عن أئمة الدين الإسلامي، ويتساءل برك عن مسؤولية عبد الناصر في كل هذا.

وهنا أتساءل أنا بدوري ألم يكن برك، عندما اقترح عليَّ موضوعاً للدكتوراه عن جماعة «الفن والحرية» التي أسسها في القاهرة جورج حنين، ألم يكن لذلك علاقة بنقده لعبد الناصر.

فالمعروف أن هذه الجماعة الثورية العلمانية التي يقول برك في مقال له عن مؤسسها «إنها سقطت تحت عبء أسئلتها غير المكتملة» تعرض أعضاؤها للاضطهاد فتشتت غالبهم في بقاع الأرض مثل كامل التلمساني الذي قضى في أحضان الرحباني في بيروت، أو جورج حنين ورمسيس يونان وألبر قصيري ومنير حافظ ولطف الله سليمان الذين قضوا تباعاً في باريس، وكنت تعرفت إلى الأحياء منهم وآخرهم سليمان في العاصمة الفرنسية بين كتبه وأوجاعه هو الذي كان له الفضل على عدد كبير من المبدعين المصريين التقدميين كما يذكر الكاتب المسرحي ألفرد فرج في رثائه لسليمان.

وبرغم أن برك، ليغريني باختيار الموضوع، أطرى كفاءتي في تفهم «جماعة الفن والحرية»

لتشابه حركتهم وحركة مجلة «شعر» اللبنانية، إلاّ أن تساؤلي في هذا الصدد يظل قائماً، فما هو وجه الاختلاف بين صورة العروبة لدى عبد الناصر، وصورة العروبة لدى برك؟

برك والعروبة

إذا كان للأحكام أن تطلق جزافاً فمن السهل اعتبار الانتقادات التي سجلها برك على العروبة عامة وعروبة عبد الناصر خاصة، أنها صادرة عن عداء مضمر للعروبة. لكن من يراجع الأربعين مؤلفاً التي وضعها جاك برك في حياته يقع على عنوانين فقط لا يتعلقان بالعرب أو بالإسلام أحدهما «تحرر العالم» والآخر «من الإمبريالية إلى التفكك الاستعماري»، وليس العالم العربي خارجهما. وقد يكون موقف جاك برك الداعم للتعريب في الجزائر في ذروة التوتر بين فرنسا والجزائر بعد الانفصال، يكفي للتدليل على استقلاليته إزاء حكومته، وعن صدقه في التعاطف مع عروبة الجزائر.

وهذا لا يعني أن جاك برك ينظر إلى العروبة والإسلام النظرة التقليدية للعروبيين والإسلاميين.

وإذا كنت شرحت وجهة نظره كفاية إلى الإسلام، فإن وجهة نظره إلى العروبة هي استكمال لوجهة نظره إلى الإسلام، ولأن عبد الناصر كان يمثل العروبة التي كان يمكن أن يتعاطف معها برك فإن نقده لعبد الناصر يختصر نقده للعروبة.

ميز برك، كما أنطون سعادة مؤسس الحزب القومي السوري الاجتماعي، بين نوعين من العروبة: العروبة الوهمية والعروبة العملية.

كان برك يشبه المسعى إلى الوحدة العربية عند العرب كمن يريد أن يبني بيته بدءاً من السقف، كما قال لي مرة، حين بدأ السعي إلى الوحدة الأوروبية بتوحيد سعر كيلو البطاطا.

وبرك يزعم أنه لم يقرأ مؤلفات سعادة وإن كان سمع بها، إلاّ أنهما لا يختلفان في النظرة إلى العروبة إلاّ بالتفاصيل.

إن برك يعترف بأن الوحدة العربية مستحيلة عملياً ليس فقط لاختلاف الأجناس كما يقول الشيخ عبد الله العلايلي بل أيضاً لاختلاف التركيبات الاجتماعية، وكذلك يرى سعادة. لكن كليهما يتوسعان في العمق الحضاري والتراثي ويعتبران الإسلام، ولو أنه الوجه الغالب حالياً أحد المقومات التراثية. وهذا ما جعل سعادة يميز بين أربع وحدات في العالم العربي، وما جعل برك يميز بين المتوسطية والبلدان البعيدة عن المتوسط.

وإذا ثمة اختلاف في نظرتيهما فهو جغرافي، إذ حين سعادة يعتبر سوريا الطبيعية أو ما كان يسمى «الهلال الخصيب» لأغراض أخرى، هي قلب العروبة، فإن برك لا يستطيع أن

يستثني الإسكندرية وتفاعلاتها المتوسطية ولا شمال أفريقيا وقرطاجنة التي أطلعت أحد أعمدة الكنيسة اللاتينية القديس أوغسطينوس. وفي هذا يأخذ برك على سعادة تضييقه الجغرافي على كل حوض المتوسط في ضفتيه، وكما هيمن الإغريق على الحوض كله، كذلك فعل القرطاجيون، ثم الرومان، ثم العرب في مراحل متعاقبة. فالمتوسط كان دوماً بؤرة تفاعل بين ضفتيه، تصب فيه الحضارات التي بلورت ملامح مشتركة في الضفتين نتيجة التبادل التراثي بين كلتيهما، لكن برك إذ يلح على القواسم المشتركة يلح على الخصوصية لكل شعب. من هنا استخدامه معادلة «الأصالة والمعاصرة» أو معادلة «الثابت والمتحول» أو معادلة «الخصوصية والعالمية».

ولذلك كتابات برك الإسلامية أو العروبية تتضمن التمييز بين الخصائص الثابتة التي تشكل الهوية والخصائص المتحولة التي تسمح بحوار الحضارات وتفاعلها. فإذا لم يستوعب الشكل السياسي هذا التميز فإنه يصطدم بالحائط المسدود ويفشل. فالشكل السياسي الناجح لدى برك هو الذي يستطيع أن يخلق التفاعل الصحيح في البلد الواحد بين التيارات الأصيلة في هذا البلد، التفاعل الذي يعطيه أصالته وثباته، وفي الوقت نفسه هو الذي يستطيع فتح باب الحوار بين الأصالات المختلفة بدءاً بالأقرب فالأبعد.

من هذا المنطلق يبدو الخلاف واسعاً في مفهوم حوار الحضارات بين جاك برك وروجيه غارودي. ففي أحد صفوف جاك برك ليوم الجمعة في الكوليج دوفرانس، وفيه كان يفتح صفّه للجميع وليس فقط للطلاب، فيصير صفه أشبه بندوة، تعرض لتهجم من أحد الأصوليين الذي اعتبر أن ليس من حق غير المسلم الحديث في خصائص الإسلام، فلم ينفعل جاك برك بل نصح المتهجم بهدوء أن يوسع أفقه الإسلامي في هذا الخصوص، لأن الإسلام مثل المسيحية، دعوة أممية وإذن هو دعوة مفتوحة إنسانياً على كل الأمم، وما دامت هي مطروحة على هذا النحو فمن حق الجميع مناقشتها.

كان جاك برك لتبرير حقه في النقاش يتمثل بقول ماكس فيبير عن «التشخيص العاطفي»، أي إمكان تحويل الشعور الذاتي إلى شعور أخروي، لمزيد من فهم الآخر. وهذا ما كان يبرر لدى جاك برك إيمانه بالتعددية ما دامت التعددية مفتوحة على الآخر. ومن هنا إعجاب برك بالتجربة اللبنانية.

التجربة اللبنانية

حتى انفجار الحرب اللبنانية كانت التجربة لجاك برك النموذج الذي يجب تعميمه على العالم العربي، ثم على حوض البحر الأبيض المتوسط. ذلك أن تعددية التيارات الثقافية

والدينية والسياسية في لبنان لم تمنع من اكتساب لبنان هوية مميزة سميت بحق «الحقيقة اللبنانية» بحسب عمر فاخوري الذي خص بهذه الحقيقة كتاباً بهذا العنوان، فكيف تكون الحقيقة متعددة وهي واحدة؟

يشرح جاك برك هذه المعادلة بقوله إن الحقيقة تكون واحدة إذا نظر إليها من كل الزوايا وليس كل من زاويته. وإذا لم تعامل الحقيقة على هذا النحو فهي مزيفة أو ناقصة. ويضع شرطين لإنجاح هذه الوحدة المتعددة: الإحساس العام بالإطار الموحد من جهة واحترام الآخر من جهة أخرى.

وفي أحاديثه في «عربيات» يشرح أكثر فيقول:

«إنني كعالم اجتماع لا أستطيع إلاّ أن أرى العالم متعدداً أو عدماً. من هنا جاءتني القناعة منذ بداية عملي بضرورة حوار الحضارات الأقرب بعضها إلى بعض. تلك هي أول فكرة تعددية ويمكن تقسيمها إلى تعدديات أصغر. إن العالم مبني على التعددية وهذا هو الديالكتيك. وإذا كنت أؤمن بالحضارة المتوسطية المتعددة التطلعات فلأنني كنت ولا أزال مؤمناً بأن التجربة اللبنانية هي روح هذه المتوسطية. من هنا دعوت إلى تعميمها ووافقني على ذلك كثيرون وبخاصة النخبة الفلسطينية التي وجدت فيها حلاً للصراع العربي - الصهيوني في فلسطين».

أما عن انفجار التجربة اللبنانية فيعزو برك ذلك في مكان آخر، من الكتاب، إلى الضغوطات الخارجية، ولا سبيل لإعادة هذه التجربة إلاّ انطلاقاً من فهم ووعي انفجارها وتلافيه مستقبلاً. ويضيف أنه لا يعيب أبداً التجربة اللبنانية أنها تقوم على التعددية فليس ثمة وحدة في العالم لا تقوم داخلياً على تركيب تعددي. ويحدد أكثر فيقول: «إن الاختلاف الداخلي هو الذي يبني الوحدة»، ويستشهد بنماذج من المجتمعات البدائية والحديثة على حد سواء. ويذهب أكثر فيقول إن نجاح تصوره للتجربة اللبنانية يعني نجاح تصوره للمتوسطية. فما هي إمكانات النجاح الذي يتصوره برك؟

اليوتوبيا

ليست ضرورة محاسبة جاك برك على تصوراته ومطامحه ونواياه، ولو مسنودة موضوعياً إلى علم الاجتماع الذي هو اختصاصه، ويستبق منتقديه بقوله بأنه يؤمن باليوتوبيا، لأن الأهم من تحقيقها الذي قد يكون مستحيلاً هو السعي إليها، ومهما قصرت خطوات السعي فإنها تعني إنجازاً ما على طريق المستحيل، وهذا هو المهم: «إن كل تحليل يصب في اليوتوبيا، ولا تبنى أي يوتوبيا أصلاً بدون تحليل. ومن الطبيعي أن يتحد هذان العنصران،

وهذا معروف منذ أفلاطون، ثم إن اليوتوبيا توجه نحو المستقبل، لكنها في الوقت نفسه مثابة ذاكرة المستقبل، أو ذكرى الغد».

خاتمة المطاف

مهما يكن من جاك برك، في كلامه وآرائه التي تواصلت على مدى نصف قرن، من تخبط وتصورات وتداخلات محقة أو غير محقة، فإن الأكيد أن هذا المستشرق، وهو آخر أهم المستشرقين، أعطى العالم صورة أكثر وضوحاً عن العرب بحسناتهم وسيئاتهم، بفضائلهم وأخطائهم، بماضيهم وحاضرهم، وربما بمستقبلهم أيضاً.

وبعكس بعض الاتهامات التي وجهها إليه بعض خصومه من العرب (وهو يعترف بأن خصومه العرب أقل من خصومه الغربيين) فإنني، إذ تسنى لي أن أحاوره مراراً من قرب، أرى ما اتهم به من مسايرة للبعض لمصلحة وبلا قناعة ليس صحيحاً. لكن لكثرة قناعاته، وهنا وجهه العربي، يفسح للخصوم، وتحضرني هنا حادثة قد تفيد كشهادة لصالحه في هذا الخصوص: كنت على موعد معه في بيروت قبل الحرب طبعاً، وفي طريقي إليه التقيت صدفة الشاعر عبد الوهاب البياتي وكان في زيارة لبيروت أيضاً، وعندما عرف أنني على موعد مع برك اقترح مرافقتي، وكان على معرفة سابقة به. ولشدة دهشتي، وجدت برك رداً عن سؤال لي حول نظرته إلى الحداثة الشعرية العربية يسرد قائمة طويلة لرواد الحداثة الذين يعترف بشاعريتهم، ويغفل اسم عبد الوهاب البياتي حين أن القائمة التي سردها تضمنت أسماء أقل قيمة شعرية من قيمة البياتي الشعرية بكثير، والحديث منشور في «النهار» في ذلك التاريخ.

كنت أنتظر، في العودة أن يعلق البياتي على الأمر لكنه تحاشى رغم أنني شعرت بامتعاضه من طريقة انتقاده لبرك على موضوعات أخرى. وبقي هذا السؤال حول تصرف برك يقلقني حتى التقيت به في باريس فخطر لي أن أستوضحه الدافع لإغفاله ذكر البياتي بين رواد شعراء الحداثة العربية. كان برك نسي الموضوع لكنه أضاف: «إذا كنت فعلت ذلك حقاً فربما لأنه كان حاضراً».

قد يكون لتصرف برك تفسيرات شتى، لكنني لا أستطيع إلاّ أن أفسره في الاتجاه المناقض للاتهامات التي تناولت برك في صدد مسايرته للغير.

كان في شخصية برك جانب انفعالي يطغى أحياناً على عقلانيته، وفي هذا تأكيد على الجامع «المتوسطي» الذي قضى حياته في تأكيده.

زكي أبو شادي

الاختصاص الشعري الأول

«فاجأ أبو شادي السليقة العربية مفاجأة جاوز بها جرأة المجترئين على التجديد».

حليل مطران

زكي أبو شادي (١٨٩٢ - ١٩٥٥) زعيم جماعة «أبولو» الشعرية، ومؤسس أول مجلة عربية للتعبير عن تيار شعري هي مجلة «أبولو» (١٩٣٢ - ١٩٣٥). وأوجه الشبه بين مجلة «أبولو» وحركتها ومجلة «شعر» اللبنانية وحركتها كثيرة، مع فارق اختلاف الظروف والزمن. كما أن الشبه كبير بين دور أبو شادي ودور يوسف الخال. خضت «أبولو»، أول حركة شعرية جامعة، مسيرة الشعر في الثلاثينيات وطورتها. وكان للبنانيين كما العادة حصة فيها، فجماعة «أبولو» تعترف بأنها مدينة بقفزتها الشعرية لخليل مطران الذي هو لها أساس هذه الحركة وروحها، وسوف تنتخبه الجمعية رئيساً فخرياً حتى نهاية المجلة وانفراط عقد الجمعية في ١٩٣٥.

وشهادة خليل مطران في أبو شادي ودوره واضحة حين يقول في مقدمة ديوان أبو شادي «أطياف الربيع» العام ١٩٣٣، إن أبو شادي «فاجأ السليقة العربية مفاجأة جاوز بها جرأة المجترئين على التجديد من قبل».

ومن مشاهير تلك الحركة، إلى أبو شادي، علي محمود طه وإبراهيم ناجي والتونسي أبو القاسم الشابي.

يستحق زكي أبو شادي تكريمنا تعويضاً عن الغبن في بلده، ما اضطره أن يترك مصر ويهاجر إلى أميركا بعد الحرب العالمية الثانية، ويعيش أعوامه العشرة الأخيرة، دون أن يتوقف عن الكتابة.

ترك أبو شادي أعمالاً شعرية ونثرية عديدة، وأوبريتات وقصصاً، لكن أهم ما تركه للتاريخ الشعري مغامرته في مجلة «أبولو».

قد يستغرب البعض أن يكون أحمد زكي أبو شادي مؤسس مجلة «أبولو»، وكانت آنذاك خطوة في تطور المسيرة الشعرية في المشرق العربي، اختار وجماعته، للجمعية التي تأسست حول المجلة، باسم «جمعية أبولو»، أن يكون اختار أحمد شوقي رئيساً للجمعية، ولو لأربعة أيام فقط.

والاستغراب في محله تماماً، لأن مفهوم شوقي للشعر هو نقيض المفهوم الذي يدعون إليه. لكن يخيّل لي، بعد مراجعة مستفيضة، في ذكرى أبو شادي، أن هذا الأمر تمَّ بتأثير الشاعر خليل مطران الذي كان أبو شادي وصحبه يكنون له كل تقدير بل يعتبرونه ملهمهم في التجديد.

أما لماذا فعل خليل مطران ذلك، فلأن جماعة «الديوان» (أي العقاد والمازني وشكري) انهالت على أحمد شوقي «بالمدافع» كما يصف ميخائيل نعيمة الهجوم، ونعيمة نفسه الذي شجع على هذا الهجوم ودافع عنه دفاعاً شديداً في كتابه «الغربال» يأسف أن يكون التهجم تجاوز النقد إلى التجريح الشخصي، ويقول عن العقاد والمازني:

«ولو أنهما ترفعا كل الترفع عن الوخز في الشخصيات التي ينتقدونها من الكتّاب والشعراء لما كان على كتابهما، (أي «الديوان») - من غبار لوم وتثريب. ولما وقعا في الهفوات إلاّ فيما يقع فيه سواهما من النقاد».

وفي اعتقادي أن خليل مطران، صديق شوقي، الذي لم يكن طرفاً في المعركة، كان ينظر إلى التهجم بصمت، لكن بعين الأسف، وكان يكبر في شوقي صمته. عدا أن شعر العقاد أو المازني أو شكري لم يرتفع إلى مستوى شعر شوقي في كل ما نظموه. وكان شوقي زمن تأسيس مجلة «أبولو» وجمعيتها في حالة انهيار جسدي، فهو سيموت في الرابع عشر من شهر تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٣٢ أي بعد أربعة أيام من قبوله رئاسة الجلسة الأولى لجمعية «أبولو» في العاشر منه، وسيخلفه في الرئاسة الفخرية مطران الذي سيبقى وجماعة «أبولو» حتى إغلاق المجلة وانفراط عقد الجمعية. وهكذا يكون مطران الذي عرف بمسالمته أعاد بعض الاعتبار لصديقه شوقي في أيامه الأخيرة، دون أن يتدخل مباشرة.

وقد يسهل فهم هذا التصرف إذا عرفنا حقاً شخصية مطران الإنسانية المسامحة العطوفة إزاء العدوانية والشراسة في شخصية العقاد.

يروي محمد مندور أن «المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب» في القاهرة قرر أن يمنح جوائز أدبية، شعراً ونثراً، بعد معركة بورسعيد في أواخر الخمسينيات، ورأس لجنة الشعر

عباس محمود العقاد الذي، إذ تفحص القصائد وتأكد له أن لا وحدة في البيت الشعري، ولا وحدة في القصيدة، ثارت ثائرته وأحال القصائد المرشحة للجوائز كلها إلى لجنة النثر، لأن ما لديه لم يكن شعراً. أي أن هذا الرجل نفسه الذي كان قبل خمس وثلاثين سنة يهاجم شوقي وشعره التقليدي راح يهاجم الذين يمثلون الحداثة الشعرية في الخمسينيات وبينهم من سوف يشتهر برغم مواقف العقاد مثل أحمد عبد المعطي حجازي وصلاح عبد الصبور وغيرهما. تجرأ العقاد ووصف القصائد بأنها نثر، برغم أن القصائد كانت موزونة ومقفاة وإن بتفعيلة وقافية متنوعة.

كان العقاد، في مقدمته لكتاب ميخائيل نعيمة «الغربال»، في العشرينيات يهنىء نعيمة بنظريته الصحيحة «في طلب شعر الحياة» لأنه «لم يبق في حياتنا ما ليس منظوماً سوى عواطفنا وأفكارنا». ويغتبط لكون نعيمة «يريد من الشاعر أن يكون نبياً». فما الذي تغير بين مطلع العشرينيات ومطلع الخمسينيات في نظرته إلى الشعر العربي؟

أعتقد أن الذي تغير الكثير، كان ثمة ما يمكن أن نسميه بحق حرق المراحل للدخول في أجواء العصر، بعد تكرار واجترار لنمطية شعرية طالت قروناً.

ففي السنة الثانية من القرن العشرين (١٩٠٢) كان خليل مطران يكتب قصيدة «المساء» التي اعتبرت آنذاك قفزة بين القديم والجديد. وفي الطرف الآخر من الأطلسي كان ثمة جماعة من الشعراء، سوف يعرفون بالمهجريين، يحاولون الشيء نفسه. وفي مكان بين هنا وهناك كان أمين الريحاني يكتب شذرات شعرية يسميها الشعر الحر. لكن كان لا بد من التنظير للتطور الشعري، وهكذا في ١٩٢١ كان كتاب «الديوان» في مصر للعقاد والمازني، تبعه كتاب «الغربال» لميخائيل نعيمة في المهجر مع مقدمة للعقاد.

وكان المشترك بين «الغربال» لسان المهجريين، و«الديوان» لسان المشرقيين في مصر تحطيم التقليد الذي يمثله الشاعر أحمد شوقي وكان افتتحه بقوة محمود سامي البارودي. وبرغم ما أثارته المقالات النقدية لجماعة «الديوان» وجماعة «الرابطة» من عواصف حركت مجرى الأدب العربي في مطالع القرن فإن شعر العقاد وصاحبيه عبد القادر المازني وعبد الرحمن شكري، كما شعر نعيمة لم يكونا مثل تطبيق يتناسب مع نظرتهم النقدية.

لكن بعد أقل من عقد على «الديوان» و«الغربال»، كانت جماعة شعرية جديدة تتجمع في حركة عرفت باسم حركة «أبولو» وأنشأت لها مجلة تنطق باسمها هي مجلة «أبولو».

وهكذا بينما كان شعراء المهجر يواصلون إبداعهم الشعري في الأميركيتين دون أن يكون لهم مجلة خاصة بالشعر، كان تجمع «أبولو» يؤسس أول مجلة متخصصة بالشعر ونقده

في العربية هي مجلة «أبولو» وإن حفل عددها الأول بكل الأنواع مما تنتجه قرائح تلك الأيام متسامحة في عدم تخصيص المجلة بنوع يكتبونه ويدعون إليه، لكنهم متشددون في أن تكون كل المقالات النظرية التي ينشرونها في المجلة تصب في هذا الاتجاه تماماً كما حدث للأعداد الأولى من مجلة «شعر» اللبنانية في الخمسينيات.

«أبولو» والترجمة

وكان من الواضح أن الاسم الذي اختاره أبو شادي للمجلة متأثراً باختيار جماعة «البرناس» الفرنسية لاسم جبل يوناني عرف في الميثولوجيا الإغريقية بأنه مهبط للوحي. فوقع الاختيار على اسم «أبولو»، إله الشعر والفنون في الميثولوجيا الإغريقية، عنواناً لهم برغم اعتراض العقاد على الاسم في العدد الأول من مجلة «أبولو» نفسها، حيث يقول:

«عرف العرب، والكلدانيون من قبلهم، رباً للفنون سموه «عطارد»... فلو أن المجلة سميت باسمه لكان ذلك أولى من جهات كثيرة: منها أن أبولو عند اليونان غير مقصور على رعاية الشعر والأدب، بل له نصيب في رعاية الماشية والزراعة، ومنها أن التسمية الشرقية مألوفة في آدابنا ومنسوبة إلينا، لذلك أرى أن المجلة التي ترصد لنشر الأدب العربي والشعر العربي لا ينبغي أن يكون اسمها شاهداً على خلو المأثورات العربية من اسم صالح لمثل هذه المجلة».

لكن الاسم ظل كما اختاره أبو شادي لأن بين أهداف المجلة الاتصال الكبير بالشعر العالمي وترجمة أكبر عدد من القصائد الأجنبية و«لن يكون هناك ضرر من تجربة الشعر الأجنبي ـ يقول أبو شادي ـ فالذي لا يلائم العربية يسقط وأما ما يلائم فسيطعم أدبنا بالآداب الأجنبية لتزدهر وتغتني شجرة الأدب العربية».

وفي رد غير مباشر على العقاد يقول أبو شادي في بيانه الشعري للعدد الأول من مجلة «أبولو» إن المجلة:

«ضد عوامل التحزب والغرور، فلا غرض لها إلاّ خدمة الشعر خدمة خالصة من كل شائبة. وكما كانت الميثولوجيا الإغريقية تتغنى بألوهة أبولو فنحن نتغنى في حمى هذه الذكريات التي هي عالمية، بكل ما يسمو بجمال الشعر العربي وبنفوس شعرائه».

وكان واضحاً أن التهجمات التي يرد عليها أحمد زكي أبو شادي هي أكثرها من ممثلي الشعر التقليدي، وكان عزيز أباظة أبرز الناطقين باسمهم. لكنها تهجمات بلا معنى وكأن النقد كان على موجة مختلفة كلياً، وأبرز مثال لعدم فهم ما يجري أن أباظة اتهم أبو شادي بأنه متأثر بالشعر الفرنسي، حين ثقافة أبو شادي إنكليزية صرف، وكان قضى عشر سنين في إنكلترا (١٩١٢ ـ ١٩٢٢) للدراسة. لكن ربما وجود مطران، ضيف شرف للحركة، هو الذي دفع أباظة إلى الاتهام.

مطران و«أبولو»

في باكورته الشعرية «أنداء الفجر» ١٩١٠، يقول أبو شادي في كلمة بعنوان «مطران وأثره في شعري» إنه لولا مطران:

«لغلب على ظني أني ما كنت أعرف، إلاّ بعد زمن مديد، معنى الشخصية الأدبية، ومعنى الطلاقة الفنية، ووحدة القصيدة والروح العالمية في الأدب، وأثر الثقافة في صقل المواهب الشعرية».

ثم يضيف:

«إن أثر مطران في شعري هو أثر عميق لأنه يرجع إلى طفولتي الأدبية ويصاحبني في جميع أدوار حياتي. وإذا كان استقلالي الأدبي متجلياً الآن في أعمالي، فهو في الوقت ذاته يمثل الاطراد الطبيعي للتعاليم الفنية التي تشربتها نفسي الصبية من ذلك الأستاذ العظيم وما زالت تحرص عليها نفسي الكهلة الوفية، ناظرة إلى آثار الصبا وإلى معلمي الأول بحنان عميق أشبه بالعبادة».

وسوف ترد في «برنامج» هذه الحركة الشعرية «نقاط» مستوحاة من هذا المعلم، مثل الوجدانية، والتأكيد لوحدة القصيدة «ووحدة الشاعر نفسه وشخصيته ومذهبه الفني والموضوعي». وهذا ما سوف يقوله إبراهيم ناجي، أحد شعراء «أبولو»، في مقدمته لمجموعة أحمد زكي أبو شادي «أطياف الربيع»:

إننا مدينون لخليل مطران بكثير من التوجهات في شعرنا العصري، فهو الذي وضع البذور، وفتح أعيننا للنور».

ثم يقول إن «المدرسة الحديثة» التي يتكلم بلسانها أبو شادي ورفاقه «هي رجع الصدى لذلك الصوت البعيد الذي ردده مطران في غير ضجة ولا ادعاء. ونحن زدنا على ذلك بما عرفنا من مطالعاتنا المتعددة، وساعدتنا على ذلك معرفتنا باللغات المتباينة التي أوقفتنا التيارات الجديدة».

وسوف يكتب خليل مطران مقدمة ديوان أبو شادي «أطياف الربيع» في ١٩٣٣، فيقول عن صاحب المجموعة بأنه «فاجأ السليقة العربية مفاجأة جاوز بها جرأة المجترئين على التجديد من قبل»، وبأنه ذهب بالشعر مذهباً بعيداً في حرية القول لرغبة الشاعر «في أن يثير الحمية إلى الابتكار، ويسهل سبلاً وعرة كانت تثبط الهمم دون الاستقلال في التفكير والخلق والتقدير». وسوف يرد أبو شادي على هذه التحية بعد ذلك بأحسن منها حين يعتبر أنه يدين «في الروح الشعرية خاصة لخليل مطران من شعراء العربية».

تأسيس «أبولو»

تأسست مجلة «أبولو» في أيلول/ سبتمبر ١٩٣٢، وكان أبو شادي رئيساً للتحرير، وكان

أعضاء «جماعة أبولو»: أحمد محرم حسن، كامل الصيرفي، علي العناني، إبراهيم ناجي، علي محمود طه، أحمد الشايب، محمود أبو الوفا، أحمد ضيف، محمود صادق الهمشري، وانضم إليها في ما بعد مصطفى عبد اللطيف السحرتي، صالح جودت، عبد العزيز عتيق، مختار الوكيل. ومن خارج مصر التونسي أبو القاسم الشابي.

في الجزء الثالث من كتابه «الثابت والمتحول» يلخص أدونيس بيان المجلة كما كتبه أبو شادي في العدد الأول على النحو التالي (الكلمات بين هلالين صغيرين هي لأبو شادي):

١ ـ هدف المجلة «النهوض بالشعر العربي، وخدمة رجاله، والدفاع عن كرامتهم، وتوجيه مجهوداتهم توجيهاً فنياً سليماً».

٢ ـ اعتبار الشعر المعاصر له متسامياً ومنحطاً في وقت واحد. يعود تساميه إلى تأثره «بنفحات الحضارة الراهنة ونزعاتها الإنسانية وروحها الفنية». ويعود انحطاطه إلى ما «أصاب معظم رجاله، ولا أستثني الكثيرين من المجيدين، من الخصاصة التي ما كانت لتدركهم في عصور الحفاوة بالأدب الخالص، فتدنى الشعر معهم تبعاً لعجزهم المادي، وتبرمهم بالحياة وعزوفهم عن الإنتاج الفني الذي يطالبهم بالجهد والتدبر».

٣ ـ اعتبار تدهور الشعر «إساءة للروح القومية» وليس تخصيص مجلة له وجمعية إلاّ «حباً لإحلاله مكانته السابقة الرفيعة، وتحقيقاً للتآخي والتعاون المنشود بين الشعراء».

٤ ـ المجلة خالصة من الحزبية، «تفتح أبوابها لكل نصير لمبادئها التعاونية الإصلاحية».

هذه هي أهداف المجلة، أما أهداف جمعية «أبولو» المتحلقة حول المجلة فلا تختلف عن أهداف المجلة ودستورها وأبرزها النقاط التالية:

١ ـ السمو بالشعر العربي وتوجيه شعرائه توجيهاً شريفاً.

٢ ـ ترقية مستوى الشعراء أدبياً واجتماعياً ومادياً والدفاع عن صوالحهم وكرامتهم.

٣ ـ مناصرة النهضات الفنية في عالم الشعر.

أما المنحى الفني العام فهو على هذا النحو:

١ ـ الوجدانية، ومن المظاهر التي رافقتها القلق وبساطة التناول والنزعة الإنسانية، والاهتمام بالأشياء البسيطة الأليفة.

٢ ـ الانحياز للطبيعة، لا من حيث هي مناظر ومشاهد. بل من حيث إنها تختزن الأسرار أو المجهول. من هنا انحيازهم للخيال والتأمل، على شيء من الصوفية ومن الرمزية الفكرية أو الفلسفية.

٣ ـ ازدواج القافية في القصيدة الواحدة (الشعر الحر) والتحرر أحياناً من القافية (الشعر المرسل)، واعتبار الشعر الذي لا قافية له ولا وزن «شعراً منثوراً».

٤ ـ التوكيد على وحدة القصيدة.

٥ ـ الاتجاه نحو الشعر القصصي والمسرحي وما سموه بشعر الخواطر والتأثر بالعلم.

٦ ـ الحرية الكاملة للشاعر».

لكن قد نستغرب من شاعر كأدونيس أن يغفل من المنحى الفني للمجلة ما سوف يخصصه الدكتور محمد مندور في كتابه «قضايا جديدة في الأدب العربي» بفصل كامل بعنوان «الشعر الصافي».

«الشعر الصافي» والموسيقى

في مقدمة ديوانه «فوق العباب» يدافع أبو شادي بحرارة عما يسميه «الشعر الصافي»، وهو عنده الشعر المكتفي بعناصر جماله الذاتية، ومن ثم لا يحفل كثيراً بالموسيقى لأن الموسيقى غير الشعر، والشعر الذي يعتمد عليها يفقد صفاءه واكتفاءه، الذاتي. وهي نظرية طلع بها أصلاً الشاعر الفرنسي ستيفان مالارمه. ويبدو أن الدكتور مندور يعارض هذه الفكرة لدى أبو شادي باستخفاف ويستشهد في الرد عليه بشاعر من شعراء مجلة «أبولو» نفسها هو أبو القاسم الشابي الذي يقول: «إن الفن بمعناه الواسع هو حياة موسيقية» مصطفاة سواء كان قطعة تنشد أو لحناً يعزف أو صورة ترسم أو تمثالاً ينحت فهو «حياة» لأن الفن في صميمه إنما هو صورة تلك الحياة التي يحيا فيها الفنان في هذا الكون الزاخر الرحيب أو في دنيا خياله وأوهامه كيفما كانت تلك الصورة في الشكل واللون والعرض. وهو حياة موسيقية لأن الفن في جميع صوره، وألوانه إنما هو مجموعة نسب مستقلة يوازن الفنان بينها موازنة حكيمة ملهمة يحس بها في قرارة نفسه ويأتيها وربما لا يفهمها كل الفهم أو بعضه. فالشاعر العظيم هو الذي يوفق في فنه إلى المعادلة بين نسب العاطفة والفكر والخيال والأسلوب والوزن بحيث يحصل بينها التجاوب الموسيقي الذي ينسجم في القصيدة انسجام النور والعطر والماء والهواء في الزهرة الجميلة اليانعة...».

ويعلق مندور على هذا الكلام بقوله:

> «فنحن نؤيد رأي الشابي وننصح شبابنا الشعراء بأن يتدبروا هذا الرأي ويحرصوا عليه مهما يكن في ذلك من مشقة».

ويضيف مندور أن موسيقى الشعر «ليست هدهدة للقارىء فحسب بل هي أحياناً كثيرة

أداة للتعبير عما يعجز اللفظ أحياناً عن استخراجه من باطن النفس، كما أن النغم الموسيقي قد يصبح تعبيراً في ذاته».

لكن ماذا قال أبو شادي أصلاً في مسألة «الشعر الصافي» حتى يستثير رد الفعل هذا لدى ناقد عرف بانفتاحه على كل جديد؟

يقول أبو شادي رداً على زملائه من الذين يتحمسون للإيقاع الموسيقي: «ينادي المنادون من أصدقائنا، المحافظين والمجددين بأن الشعر «موسيقى» قبل كل اعتبار آخر. أما نحن فلا نفهم من «الشعر» سوى أنه «شعر» قبل كل اعتبار آخر، وليس معنى هذا أننا نكره اقتران الشعر بفنون أخرى كالموسيقى، لكننا نأبى تبعية الشعر لأي من سواه، مع ترحيبنا بزمالته لكل الفنون».

ولتقريب مفهومه يقول إن الصورة الشعرية هي الأهم من موسيقاها. ويضرب مثلاً من الشعر القديم، فيختار وصف ابن الرومي للهاجرة في الصحراء في قصيدة مطلعها:

«وهاجرة بيضاء يعدي بياضها ... سواداً كان الوجه منه محمم

أظل إذا كافحتها وكأنني ... بوهاجها دون اللثام ملثم»

ثم يعلق فيقول:

«ليس لهذه الأبيات في نظر أنصار التميع والرخاوة أي جمال موسيقي، وألفاظها ذات قسوة في اعتبارهم، ولكننا نجدها جد ملائمة لموضوعها، ونحفل بقوتها ونعتبر موسيقاها طبيعية منسجمة وموضوعها، ومستمدة منه. ويقول المتفلسفون منهم إن الموسيقى الساحرة ضرورية للشعر لأنها تخدر أعصاب القارىء أو المستمع وعقلهما الباطن إلى درجة تجعل معانيه تتسلل إلى الذهن غير مستأذنة فتبلغ غايتها من النفس وتؤدي رسالتها.. لكن حسب الشعر أن يكون له من ذاتية خياله هذا التأثير الغلاب على النفوس المثقفة دون أن يحتاج إلى الصناعة الموسيقية لإثبات شخصيته الفنية التي لا تحتاج إلى وصي لا من الموسيقى ولا من غيرها».

ومن الواضح أن أبو شادي يريد التأكيد هنا على الصورة في الشعر أكثر من الموسيقى لكسر الاستسلام للنغم الساحق المترسب في الأذن العربية، يريد ذلك أكثر مما يدين الموسيقى في الشعر، ولو توغل في منحاه لوصل إلى تحديد مالارمه للشعر الصافي. ومع ذلك ظلت نظرية أبو شادي في «الشعر الصافي» على بساطتها، مثيرة رغم أن المقصود تبليغ القارىء العربي الشعر غير الموزون وغير المقفى، أي في النهاية «غير الموسيقي»، وسيقول أبو شادي في أحد أعداد السنة الثانية من مجلة «أبولو» رداً على مقال معارض لتوجه المجلة نشر في العدد نفسه:

«إن الشعر ليس هو الكلام الموزون المقفى بحسب التعريف القديم الذي يردده صديقنا الفاضل،

وإنما الشعر هو البيان لعاطفة نفاذة إلى ما خلف مظاهر الحياة لاستكناه أسرارها وللتعبير عنها، فإذا جاء هذا البيان منظوماً فهو شعر منظوم، وإذا جاء منثوراً، فهو شعر منثور».

وأبو شادي يميز «الشعر المرسل» عن «الشعر الحر» بأن الشعر المرسل هو عدم الالتزام بأي روي، أما «الشعر الحر» فهو الذي لا يلتزم فيه الشاعر القافية الواحدة أو الوزن الواحد. ويخلص إلى أن عدم لجم الشعر المرسل أو الشعر الحر سيؤدي «إلى تحرير التعابير الشعرية من القيود الثقيلة، ودفعها حرة لتكون للأدب العربي شعراً قوياً بعد أن حرم ذلك طويلاً في ماضيه».

وبالطبع هو يرفض الاتهام الساذج بأن التجديد دافعه عجز الشاعر المعاصر عن النظم الصحيح بل إن العكس هو الصحيح. أي أن التقليديين هم العاجزون عن ابتداع الشعر الأصيل مكتفين بمحاكاة الشعر القديم. فيقول عن هذا الشعر الذي تلتزمه جماعة «أبولو» أنه:

«إنما جاء عن طريق التحرر الفني والطلاقة البيانية والاعتزاز بالشخصية الأدبية المستقلة والجرأة على الابتداع، مع التمكن من وسائله، لا عن طريق المجاراة للقديم المطروق، والعبودية للرواشم المحفوظة، والتقديس للتقاليد المأثورة».

سيرة أبو شادي

ولد زعيم مدرسة «أبولو» زكي أبو شادي في القاهرة حيث تلقى دروسه الابتدائية والثانوية، ثم سافر إلى إنكلترا ليتلقى الطب في جامعتها، فأقام فيها عشراً (١٩١٢ - ١٩٢٢)، ثم عاد ليخدم في مختبرات الدولة في السويس وبورسعيد ففي الإسكندرية حيث عيّن وكيلاً في كلية الطب.

أسس بعد انفراط جماعة «أبولو» مجلة جديدة لم تصدر منها سوى خمسة أعداد كانت بعنوان «أدبي»، وهي حقاً كانت لأدبه، كتابة وشعراً، وأدب بعض أصدقائه القليلين السباقين. والأعداد الخمسة أشبه بمرافعة مستمرة عن مغامرته في «أبولو».

ولشدة تأثره من عدم فهم مجتمعه له هاجر بعد الحرب العالمية الثانية إلى نيويورك التي قضى فيها العشر الأخيرة من حياته، فحسب أيضاً على الأدب المهجري، لأنه واصل كفاحه الأدبي في أميركا.

أصدر العديد من المجموعات الشعرية: «نداء الفجر»، «أشعة وظلال» ١٩٣١، «أطياف الربيع» ١٩٣٢، «صور من شعر الشباب» ١٩٣٥، «الريف» ١٩٣٦، «الشفق الباكي» ١٩١٦، «فوق العباب» ١٩٣٥، «عودة الراعي» ١٩٤٢.

وكتب العديد من المسرحيات التاريخية الشعرية الغنائية (الأوبريت) أبرزها: «الآلهة» ١٩٢٧، «إحسان»، «بنت الصحراء» و«أزدشير» ١٩٢٨، «نفرتيتي»، «تريز»، «زينب»، «ابن زيدون في سجنه»، و«احتضار امرىء القيس».

ومن مؤلفاته النثرية: «البناية الحرة»، «سعد زغلول»، «قطرة من يراع»، «الإسلام الحي»، «الأدب الجديد»، «عقيدة الألوهية»، «روح الماسونية»، «مسرح الأدب»، «أصداء الحياة»، «من نافذة التاريخ»، «قطرتان من النثر والنظم» وغيرها. عدا الكتب العلمية والمجلات الطبية التي شارك في تأسيسها.

أما الكتب الخاصة به فأبرزها: لإسماعيل أدهم: «أبو شادي الشاعر»، حسن صالح: «نظرية في شعر أبي شادي»، محمد عبد المنعم خفاجي: «رائد الشعر الحديث»، عبد القادر عاشور وعبد الحميد فؤاد: «المنتخب من شعر أبي شادي»، أحمد محرم، «أحمد زكي أبو شادي»، محمد عبد الغفور: «أبو شادي في الميزان»، محمد عبد الفتاح إبراهيم: «زكي أبو شادي». إلى عشرات الكتب التي خصصته بفصل، وعشرات الدراسات في الصحف والمجلات لم تجمع بعد. ويشير يوسف أسعد داغر في الجزء الثاني من كتابه «مصادر الدراسة الأدبية» إلى مؤلفات كتبها أبو شادي في المهجر لا تزال مخطوطة، ومنها المجموعات الشعرية التالية: «الإنسان الجديد»، «النيروز الحر» و«من أناشيد الحياة».

وأما مترجماته فرباعيات عمر الخيام عن صيغة فيتزجرالد، ورباعيات حافظ الشيرازي، عن الإنكليزية أيضاً، و«العاصفة» لشكسبير.

رفاق أبو شادي

تحلق حول أبو شادي في المجلة وفي الجمعية عديد من الشعراء الشبان وثلاثة منهم سيشتهرون: أبو القاسم الشابي، علي محمود طه وإبراهيم ناجي.

أما الشابي فمات شاباً مع توقف المجلة في ١٩٣٤. ولم يسمح له الموت بنشر ديوانه الوحيد الذي هيأه في حياته ولم يطبع إلاّ بعد عشرين سنة في القاهرة بعنوان «أغاني الحياة» وغالبية قصائده نشرت في مجلة «أبولو». وإلى الديوان مجموعة رسائله إلى أبو شادي ورفاقه. وللأسف بعض مؤلفاته مخطوطة وهي: مسرحية «السكير»، وروايتان واحدة بعنوان «المقبرة» وواحدة بعنوان «صفحات دامية». تأثر الشابي في البداية بآراء العقاد ونعيمة وجاءت محاضرته الأولى في الشعر تلخيصاً لهذا التأثر حين يقول:

«أصبحنا نتطلب أدباً جديداً نضيراً يجيش بما في أعماقنا من حياة وأمل وشعور، فلا ينبغي أن ننظر إلى الأدب العربي القديم كمثل أعلى للأدب وكيف يجب أن يكون. وليس لنا أن نحاكيه

في أسلوبه وروحه ومعناه بل يجب أن نعده كأدب من الآداب القديمة التي نعجب بها ونحترمها لا غير...».

وعندما صدرت مجلة «أبولو» اعتبر أنها تحقق نظرته إلى الشعر فانضم إليها بالمراسلة. وهو الوحيد الذي سيكون لشعره معنى المعاصرة في كل المغرب العربي في النصف الأول من هذا القرن. ولم يكن من المستغرب أن يكرر كثيراً في رسائله ومحاضراته عبارة «أبناء الحياة» التي أطلقها جبران خليل جبران في المهجر وصارت مفتاح النهضة العربية الحديثة.

وبرغم حماسة الشابي لحركة «أبولو» فإنه كان يعرف أنها محطة وأن الآفاق للوصول بالشعر إلى غايته لا تزال بعيدة. لذلك سيقول عن حركة «أبولو» في مقدمة مجموعة «الينبوع» للشاعر زكي أبو شادي:

«إن مدرسة «أبولو» لم تصبح مذهباً واضح الحدود والمعالم، ولكنها ما زالت ثورة شعرية وإيماناً قوياً عميقاً، ثورة في سبيل حرية الشعر وكماله، وإيماناً بسمو الغاية وجلال المبدأ. أجل هي ثورة ما زالت تختلط فيها المطامح والميول، وتضطرب فيها أصول المذاهب اضطراب البذور في حميل السيل».

ويعني بالبذور في «حميل السيل» أي في تدفق السيل الكبير، أنه سيكون لها أكثر من وجه مزدهر وأكثر من شكل وانتشار بعيد.

أما إبراهيم ناجي (١٨٩٨ ـ ١٩٥٣) فولد وعاش في القاهرة، أتقن لغات عديدة وتخرج طبيباً العام ١٩٢٢ وعيّن في مستشفى مصلحة السكك الحديد ثم نقل إلى وزارة الصحة فوزارة الأوقاف. ثم ألحق في ١٩٣٢ بمجلة «أبولو» ونشر فيها بواكيره كلها. ونشر له أبو شادي في ١٩٣٤ مجموعته الشعرية الأولى «وراء الغمام». وفي المقدمة التي كتبها أبو شادي للديوان نلمس مدى تعاطفه معه. وتوالت مجموعاته الشعرية وأشهرها «ليالي القاهرة».

كتبه النثرية أبرزها «مدينة الأحلام» مجموعة قصص. و«رسالة الحياة» مجموعة مقالات، وترجم ديوان بودلير «أزهار الشر» في ١٩٥٠، أول ترجمة وأكملها حتى الآن بالعربية.

وناجي لم ينتسب إلى مجلة «أبولو» بعد صدورها بل كان أحد المؤسسين. وفي المقدمة التي كتبها لديوان زكي أبو شادي «أطياف الربيع» يقول ناجي «إن حركة «أبولو» هي مدرسة أبو شادي التي فيها أخرج للنور شعراء كانوا بغير حق في الظلمات، ووسع أفق الشعر العربي، وخرج به عن قيود أثقلته وقعدت به أجيالاً طوالاً».

ثم يقول إن هذه المدرسة تمثل:

«طلاقة الفن، كما تمثل التجاوب الفني بين أعضائها. وهما الركنان الأصيلان لروعة الحياة الفنية التي هي عمود الشعر الحي في أية أمة، ومآل هذه الحركة أن تنهض بالشعر العربي في عير حدود».

ثم يخلص إلى أن هذه المدرسة:

«في اتصالها بالأدب العالمي ومتابعتها للتيارات الفكرية الجديدة، وفي إيمانها برسالتها كمجددة للشعر العربي، وسعت أغراضه وحددت وظيفته كعمل إنساني شامل».

أما علي محمود طه (١٩٠٢ ـ ١٩٤٩) فاتصل عبر المراسلة برفاقه قبل تأسيس «أبولو» بسنوات، وكان بعد في المنصورة شاعراً ناشئاً يلتقيه محمد حسن الزيات صاحب مجلة «الرسالة» هناك، ويروي عنه أنه كان يقعد في مقهى «ماتيو» في المنصورة، منطوياً على نفسه حالماً، وإذ يسأله الزيات يوماً هل يشكو من مرض يجيب طه، بحسب رواية الزيات:

«إنما أشكو من مرض الاغتراب، ويخيّل إليّ أنني من قوم آخرين ومن بلد آخر فأنا لا أزال أشتاق إلى القريب المجهول وأحن إلى الوطن المفقود...».

ويكاد جواب علي محمود طه يكون آنذاك تلخيصاً لهذا الشعور بالاغتراب الذي سوف يجمع الشعراء الشبان حول زكي أبو شادي ومجلته «أبولو» التي سيصدر عنها في ١٩٣٤ الأولى والأهم من مجموعاته: «الملاح التائه» وتلفت طه حسين في «حديث الأربعاء». ثم له: «أرواح وأشباح» ملحمة شعرية في أربع مئة بيت في ١٩٤١ في قالب حواري، وديوان «ليالي الملاح التائه» الذي يكاد يكون تكملة لديوانه الأول. ثم «زهر وخمر» ١٩٤٣، «الشوق العائد» ١٩٤٥، و«شرق وغرب» ١٩٤٧. وفي كتبه النثرية: «أرواح شاردة» مجموعة دراسات في شعراء غربيين مثل رامبو، فرلين، دوفيني، بودلير، دو موسيه وشلي. ترجم شعراً بعض قصائد هؤلاء وأجمل ترجماته قصيدة فرلين «أغنية الخريف».

والحق أن هذا الشاعر وهو الأشهر في المصريين بين شعراء جماعة «أبولو» كان الأشد فقراً، ولم يستطع متابعة دراسته في الهندسة، ومع ذلك أصرَّ على نشر قصائده الأولى بإمضاء علي محمود طه المهندس. ولم يمارس الهندسة أبداً وعندما انتقل من المنصورة إلى القاهرة بدعوة من أبو شادي في ١٩٣٢ عمل في وزارة التجارة ثم انتقل إلى سكرتيرية مجلس النواب. وظل موظفاً فقيراً وشاعراً مغموراً حتى غنى له محمد عبد الوهاب «الغندول» و«كليوباترا» فتحسنت أحواله وافتتح في منزله في شارع سليمان باشا ندوة أسبوعية أدبية يتردد عليها الأصدقاء من الكتّاب والفنانين. وبدأت سلسلة رحلاته في العالم.

وفي مقدمة مختارات من شعر علي محمود طه صدرت له عن «دار الآداب» في بيروت

بعنوان «علي محمود طه: قصائد»، في ١٩٦٩. ويقول الشاعر صلاح عبد الصبور صاحب المختارات إن وعي الجمهور الكبير لهذا الشاعر بدأ مع أغاني محمد عبد الوهاب له، و«مشى المتسكعون في شوارع القاهرة ينشدون: «أنا من ضيّع في الأوهام عمره».

إن شعراء «أبولو» أكانوا شعراء حلم أم شعراء وهم، كانوا في الثلاثينيات من هذا القرن أجمل ما أنتجته القريحة الشعرية في القاهرة.

محمد مهدي الجواهري

الشعر والسياسة

«نصيحتي إلى الأجيال المقبلة أن تعتبر...».

الجواهري

إذا كان الشاعر محمد مهدي الجواهري دقيقاً في كلامه أنه ولد مع ولادة القرن العشرين، فتكون ذكرياته هي ذكريات هذا القرن، ولو عبر الشعر.

وفي ديباجة بليغة تليق ببيان هذا الشاعر تكر سيرته في مذكراته التي توقفت عند حدود الأربعينيات، كلمات بين اللين والغضب، لدى كل مناسبة محيلاً القارىء إلى الملحق الشعري حيث القصائد تشهد للمناسبة، ويبدو كأن أحداث حياته هي أحداث قصائده، وسيرته سيرة شعره فليس من السهل فصل شعره عن حياته. بل يمكن القول بأن لا شاعر آخر ارتبط شعره بالسياسة ارتباط شعر الجواهري بها، عندما كان الشعر يفعل في الحياة السياسية العربية فعل المنشور الحزبي.

ويستشهد الجواهري بكلمة للشاعر العباسي دعبل الخزاعي يقول فيها: «حملت خشبتي على ظهري أربعين سنة ولم أجد من يصلبني عليها».

ويعلق الجواهري: «أما أنا فقد صلبت ألف مرة».

ثمة سؤال سيراود القارىء من هذا الجيل: ماذا يبقى من شعر الجواهري وفي غالبيته الساحقة هو شعر مناسبات؟

والسؤال مبرر، والجواب السريع مجحف بحق هذا الشاعر إذا نظرنا إلى شعره من منظار الحداثة الشعرية العربية الراهنة. والجواهري نفسه يعترف بأنه ابن مرحلته، أي أنه يربط قيمة شعره بظروفه التاريخية. وكان هدف شعراء مطلع هذا القرن أن يستعيدوا المسيرة الشعرية

العربية مذ أوقف تواصلها عصر الانحطاط العربي، فإذا قارنا شعراء مرحلة الجواهري الكبار بشعراء عصر الانحطاط نتبين بوضوح نقلة «تقدمية» عبر استعادة أداة التعبير التي أعطت الشعراء القدامى مكانتهم الكبرى في تاريخنا الشعري. والجواهري استحق شهرته لأنه برهن أنه أحد أسياد لعبة استعادة الصياغة الشعرية في ذروة المفهوم الذي توقفت عنده. وإذا كان بعض مجايليه طوروا هذا المفهوم عبر انفتاحهم على الشعر الغربي الحديث فاستوحوا بعض الجديد ونوعوا في موضوعاتهم كما في طرائق التعبير ضمن إطار العمود الشعري الكلاسيكي، فإن الجواهري استغرقه العمل السياسي حتى باتت ذاتيته الشعرية ذاتية سياسية هي خاصة بقدر كونها عامة.

ومع ذلك، وضمن هذا الإطار الحاد للتطور استطاع الجواهري أن يبرز ملامح موهبته التعبيرية في بعض الإشراقات الشعرية التي، منظوراً إليها من ذاكرة الشعر التراثي، ستظل باقية على الدوام. ولا يهم أن تكون القيمة التاريخية صارت جزءاً من التراث.

وتحضرني هنا نادرة رواها لي الجواهري أن عبد الكريم قاسم، أول رئيس للجمهورية العراقية بعد سقوط الملكية، حضر احتفالاً تذكارياً للشاعر معروف الرصافي. وكان من بين شعراء الاحتفال الجواهري، يقول الجواهري:

«عندما بدأت بإلقاء قصيدتي وقف عبد الكريم قاسم قائلاً: قصيدة الجواهري تسمع وقوفاً. فوقف الجمع بعده وظلوا واقفين حتى انتهيت».

وهنا يضيف الجواهري:

«لم يحدث أن وقف الحاكم في بغداد لسماع قصيدة سوى مرتين: الأولى كانت للمتنبي قبل ألف سنة، والثانية لي».

رويت هذه النادرة هنا ليدخل القارىء معي إلى عقل الجواهري المأخوذ بمثاله التاريخي. وقبل أن أختم الكلام على الشاعر لأترك الكلام له، أتذكر البيت الأخير من قصيدته في تأبين صاحبه الرصافي. ففي هذا البيت، على ما أذكر، يشبه الجواهري الموت بالذئب المتربص والذي على أنيابه ـ أي أنياب الذئب/ الموت: «دم إخوتي وأقاربي وصحابي». وقد تكون هذه الصورة التي اخترتها هنا ارتجالاً، وشعره مليء بها، هي الدلالة التعبيرية النموذجية في شعر هذا الشاعر. إذ يتميز عن مجايليه بالصورة الحياتية العنيفة، بالصورة الشديدة الحسية والمهاجمة كقبضة المصارع وبعضها صار من الكليشهات تقليداً له مثل: «جراح الضحايا فم»، من مطلع قصيدته في رثاء أخيه:

«أتعلم أم أنت لا تعلم ... بأن جراح الضحايا فم»

هذا العنف الشعري هو الموازي الطبيعي للعنف الحياتي لدى الجواهري. وحياته مثل شعره عنيفة. وبعض هذه المواقف الشعرية الحياتية العنيفة ستظل تشهد لشاعر ترك أثره القوي على الحياة العامة للعالم العربي طوال قرن.

في أواخر الستينيات زار الجواهري بيروت، وكان يقيم في براغ (تشيكوسلوفاكيا) منفاه الاختياري، وخلال سهرة طويلة حاورته أنا وصديقي الشاعر نقولا قربان في محاولة لتلخيص سيرة حياته، وجاء تلخيص سيرته لنا أكثر نبضاً وأكثر حرارة مما هي عليه في كتابه الذي يفيض بالاستطرادات وبالحديث عن الآخرين.

تلخيص الشاعر لنفسه هو دائماً التلخيص الأوفر أمانة. وبرغم الارتجال فإن لغة الجواهري المحكية كالمكتوبة طلية للأذن كشعره الموقع. فقط يجب أن أضيف للحديث هنا الكلمة الاستهلالية للكتاب وهي لحكيم صيني يقول فيها: «ولدوا فتعذبوا فماتوا».

في النجف

نبدأ بالسؤال التقليدي: متى ولدت وأين؟

ـ في النجف، المدينة العراقية الشهيرة بالعلم والأدب. كان والدي، رحمه الله، شاعراً، وله ديوان لم يطبع حتى الآن. فنحن من بيئة شاعرة. لذلك سرهم أن يلمحوا فيَّ موهبة الشعر منذ الطفولة، فراح والدي يجهد في تنميتها. حتى إنني تتلمذت، في الواقع، عليه، وأخي عبد العزيز كان شاعراً. وكذلك أخي الثاني بالحضانة، أي ابن عمتي، لأن والدي تكفله وهو رضيع، وهو المرحوم الشيخ علي الشرقي الذي كان عضو مجلس الأعيان في العراق.

هل تذكر أول قصيدة نظمتها في ذلك العهد؟

ـ نعم، أذكر أنني أرسلت، وأنا لم أتجاوز السادسة عشرة، قصيدة إلى جريدة «العراق»، من أشهر الجرائد حينئذٍ في بغداد، كانت قصيدة عجيبة، غامضة في معانيها، بعيدة في مراميها، بحيث كنت أشك في أنها ستنشر. وأرسلتها وأنا قلق، لأنها كانت الثمرة الأولى. ولحسن الحظ جاءت الجريدة بعد يوم إلى النجف، وفيها القصيدة.

كانت موزونة، تلك القصيدة؟

ـ والله موزونة كما أتذكر. وقد تكون غير موزونة.

ألا تذكر شيئاً منها؟

ـ أبداً، أذكر أنها ميمية فقط.

تصف فيها بغداد؟

ـ لا! لا أصف بغداد، ولا ذكر لبغداد فيها. أصف فيها أعماق نفسي بشكل عجيب كما ذكرت. وكنت متشائماً فيها، بالرغم من أنني كنت في السادسة عشرة، دور التفاؤل ودور الصبا.

كنت تلميذاً في ذلك الوقت؟

ـ كنت تلميذاً منذ السابعة. مدينة النجف مدرسة أدب وشعر طبيعية، بالفطرة. لا يخلو بيت فيها من شخص يروي الشعر أو يتذكر به أو يحفظ شيئاً جميلاً منه، فكيف بأمثال بيوتنا الأدبية الشهيرة؟ نحن عائلة الشيخ صاحب الجواهر، أنا أسمى بالجواهري، لأن عائلتي دينية الأصل. ودينية كبيرة، تحمل زعامة الفقه الإسلامي، على المذهب الجعفري، مذهب الإمامية، الذي هو فرع كبير من الإسلام، من مذاهب الإسلام الأربعة أو الخمسة. فكان للشيخ صاحب الجواهر كتاب سمي لعظمته بالجواهر، قبل ثلاثمئة سنة أو أكثر، وهو ركن من أركان الفقه الإسلامي حتى اليوم. ولا عجب أن يكون الأدب والشعر جزءاً لا يتجزأ من هذا المنحى ومن هذه البيوت. وهناك بيتان كذلك: بيت آل كاشف الغطاء، وبيت آل بحر العلوم. هذان إضافة إلى بيت الشيخ صاحب الجواهر، الأركان الثلاثة. وقد سمي كل منها باسم الكتاب الذي وضعه في الفقه. فكتاب آل الكاشف الغطاء اسمه «كاشف الغطاء»، وكتاب آل سادة بحر العلوم اسمه «البحر».

عهد الفتوة، هل كنت فيه، كما تذكر، عاقلاً أو كان لديك بعض «الشيطنات»؟

ـ عهد الفتوة؟

عهد الطفولة فالفتوة.

ـ والله، كان فيه كثير من «الشيطنات»، وإن كانت بريئة. طابع البراءة ينعكس عليها كلها، إنما لا أدري كيف أختار واحدة منها، لأنها كثيرة.

إرو ما تذكر؟

ـ ما أذكر؟ فكرت في يوم من الأيام، بلا داع ولا سبب، أن أسرق ساعة والدي الذهبية الممتازة. لم أعرف لماذا، ولم أعرف لأية غاية أستعملها، ولم يدفعني إلى ذلك مجرد الرغبة في السرقة. في حياتي كلها لم أفكر في السرقة. ولكن خطر ذلك على بالي: أكان ذلك بدافع الشيطنة أو ضيق مجال الحركة، لا أعلم، المهم سرقتها. وكانت هناك ساعة ذهبية مثلها لوالدتي. وإذ أردت أن يكون لي شريك في السرقة حرضت أخي الأصغر مني بسبع سنين على أن يسرق ساعة والدتي. ثم خرجنا تائهين، لا نعرف البيع ولا الشراء ولا كيفية التصرف بهما. وكان يوماً قائظاً من أيام الحر في العراق ولا سيما في النجف، لأنها رملة

تتصل بنجد كما تعلمون. وفي الطريق، وقعنا من التعب والعطش، لكن عربة قادمة إلى النجف أنقذتنا وحملتنا إلى بغداد.

هل بقيت في النجف طويلاً؟

ـ خرجت من النجف وأنا ابن الخامسة والعشرين.

إلى بغداد؟

ـ إلى بغداد. ولم تكن المرة الأولى. قمت بزيارتها قبيل سنتين. لكن خروجي من النجف في ١٩٢٤ كان نهائياً. إذ عينت مدرساً في المعارف. ثم وقع عليَّ الاختيار، وهو اختيار نادر، أن أكون في معية الملك فيصل الأول، ملك سوريا ثم العراق. كان الملك يختار من العائلات الشهيرة في بغداد، أو في العراق كله، اللامعين من شبابها. فكنت أنا واحداً منهم.

كنت ترافقه؟

ـ نعم، كنت في دائرة التشريفات التي لها صلة مباشرة بالملك نفسه.

ماذا تذكر عن علاقتك به؟

ـ أذكر أشياء كثيرة. ولم يبق شاهداً على ما أقول إلاّ واحد من أترابي وزملائي، هو السيد ناصر الكيلاني، من عائلة آل الكيلاني الشهيرة عندكم وفي العراق. وهو الآن حي، وكلهم ذهبوا. كان يحبني كثيراً، وكان يرى فيَّ ملامح خيرة للمستقبل. وأتذكر أنني قبل السن الأربعين سجلت له كلمة قالها لي في مناسبة من المناسبات: «أنت شاعر العراق المنتظر». هذه سمعتها من الملك فيصل نفسه الذي كان يحبني كثيراً ويسميني «ابني محمد».

هل قلت فيه شعراً؟

ـ نعم. قلت فيه شعراً في مرحلة الصبا والشباب. يعني أيام كنت معه. وأكثر من هذا، أذكر حكاية لا أنساها، وهي أنني كتبت قصيدة كانت صدمة للمجتمع، حينئذٍ، بعنوانها ومحتواها وأدائها وصراحتها من حيث الجنس. وهذا شيء كان، ولا يزال في العراق حتى بعد خمسين سنة، شيئاً محرماً، أو شبه محرم. وذات يوم وأنا في مكتبي، جاءني المرحوم رستم حيدر، وهو منكم، من عائلة آل حيدر الشهيرة. كان أقوى شخصية في العراق. كان السكرتير الخاص ورئيس الديوان الملكي لفيصل. وكان يحب الشعر والأدب، ويحبني بنوع خاص. ويحب انطلاقاتي. وكنت قد قطعت مرحلة جميلة في الشعر. قلت

جاءني ذات يوم وقال لي: مرحباً جواهري، فيه جديد؟ والله ما فيه جديد. قال: ما يصير. فخجلت، لأنني لم أقل الحقيقة، إذ كان هناك من جديد، لكنني تورعت عن إطلاعه عليه. ولم تفته دلائل الخجل عليَّ، فقال: قول، لا تخجل! قلت له والله فيه! قال: شو فيه. قلت: «جرّبيني». قال: جرّبيني؟ أعوذ بالله! أعوذ بالله من العنوان! إقرأ، إقرأ لي... قلت: والله أتردد، أخجل. قال: بحياتي عليك لا بد أن تقرأ لي.

قرأت له منها أبياناً، فأعجب كثيراً بها، وأخذ يطرب. ولعل هذا ما شجعني على نشرها. فلما ظهرت في جريدة «العراق»، قامت ضجة كبرى لأنها كانت من الشعر الذي لم ينشر بعد في العراق. ونفدت الجريدة بعد نصف ساعة. وانهالت الاحتجاجات من الناس، ومن العلماء، حتى من الصحافة نفسها: كيف يقول رجل هذا القول؟

وحزمت أشيائي وتهيأت لترك الوظيفة، إذ كيف أحمل الملك فيصل مسؤولية عملي؟ لكن الملك طلبني إليه، وحين دخلت عليه وجدت الجريدة أمامه، وهو بنظارتيه. وكان فرحاً، فقال: قرب. ثم أضاف: قرأتها، هذا شيء جميل، على ألا تعود إلى مثله. لكنني بعد حين عدت إلى مثله، وأكثر، لكنني هذه المرة حزمت أشيائي فعلاً، واستقلت من الوظيفة.

متى بدأ الشعور الوطني عندك يدخل الشعر؟

ـ هنا سؤال حلو وجميل. كان ذلك على أثر قصائد عديدة لي في الوطنية الملتهبة. القصيدة التي تلوتُ بعضها عليكم سبقتها لا أقل من عشر قصائد كانت معروفة لي، حينئذٍ في العراق. منها قصيدة «الثورة العراقية» التي تعد من خيار شعري.

أي ثورة؟

ـ الثورة العراقية التي ولدت الحكم الوطني في العراق، والتي جاء على أعقابها الملك فيصل.

الثورة ضد الانتداب.

ـ ضد الانتداب الفظيع. وفي الحقيقة لم تكن الثورة فاشلة، إذ كانت القوة غير متعادلة. وإنما كانت ناجحة بثمرتها الكريمة، أي قيام الحكم الوطني على علاته، وعلى نقصه. لكنه كان مرحلة!

ماذا قلت في مطلعها؟

ـ قلت:

لعل الذي ولى من الدهر راجع فلا عيش إن لم تبق إلاّ المطامع

جرى ثائراً ماء الفرات فما ونى عن الثأر يوماً موجه المتدافع

حرام عليكم ورده ما تزاحمت على سفحه تلك الوحوش الكوارع

وأنت تعتبر نفسك ثائراً؟

ـ أنا أعتبر نفسي ثائراً بالطبيعة. ويا ليتني لم أكن ثائراً، لأنني دفعت ثمناً غالياً. لم أعرف غير النحس من وراء مزاجي الثوري... من غير التزام، بالحقيقة.

ماذا تعني: من غير التزام؟

ـ أعني التزاماً بأهداف، بمنظمة، بحزب...

أنت لست حزبياً؟

ـ أبداً، أنا إنسان متطور ومع الخير مهما كان وأينما كان.

شعرك الوطني، هل سبب لك كثيراً من المتاعب؟

ـ أوه! أوه أوه! لم يسبب لأحد من الشعراء من ألف سنة ما سببه لي. ولم يدفع شاعر ثمناً عن الكلمة كما دفعت، ثمناً غالياً كان بوسعي ألا أدفعه، بل كان مطلوباً مني أن أربح في حياتي كثيراً... حكيت لكم، فأنا في الخامسة والعشرين كنت في مقام لم يصل إليه أحد في هذه السن: عند الملك فيصل الأول.

ألا تذكر إحدى قصائدك الوطنية التي سببت لك بعض المتاعب؟

ـ والله يا عزيزي، تزدحم الخواطر في هذا المجال لأن هناك، على الأقل، عشرين قصيدة سببت لي متاعب. في الحقيقة، كانت تسبب لغيري متاعب أكثر، ولكني كنت محمياً بحب الناس.

والقصيدة التي لاقت أعنف ردة فعل؟

ـ في العراق طبعاً؟

نعم.

ـ كانت، بلا تردد، قصيدة «إلى عميد الكلية الطبية» في حفلة تكريمه. وهو صديقي الدكتور هاشم الوتري، شيخ أطباء الجيل العراقي. توفي رحمه الله قبل سنوات قليلة. كان جو الإرهاب، آنئذٍ، طاغياً. وكنت في الذروة من غضبي وثورتي. فوقفت وقلت ما أشاء من القول القاسي الأليم. وعندما انتهيت مزقت القصيدة، علماً بماذا يعقبها. فلماذا تبقى معي؟ قلت فيها ما أريد وكفى. نعم، مزقتها أمام الجمهور كله قطعة قطعة ورميتها في

الهواء. وعندما خرجت كنت أنتظر توقيفي على الفور. لكنني تركت حراً ثلاثة أيام، ثم أدخلت السجن شهراً كاملاً.

وماذا قلت في تلك القصيدة؟

ـ قلت أشياء كثيرة، أستاذ.

مثلاً ...

ـ مثلاً، قولي مخاطباً الدكتور الوتري:

يتبجحون بأن موجاً طاغياً سدوا عليه منافذاً ومساربا

خسئوا فملء فم الزمان قصائدي أبداً تجوب مشارقاً ومغاربا

تستل من أظفارهم، وتحط من أقدارهم، وتشل مجداً كاذبا

أنا حتفهم ألج البيوت عليهم أغري الوليد بشتمهم والحاجبا

بعد استقلال العراق والتخلص من الانتداب الإنكليزي ، هل لك أن تصف حالة بغداد في ذلك الحين، ودورك فيها؟

ـ حياة بغداد... والله يا أخي بأمانة أقول لك: حياة بغداد كانت حياة صاخبة حينئذٍ. كان هنالك شعور عام، عارم وعنيف. ربما كان هذا الشعور موجهاً أيضاً. إنما بدون تنظيم... أعني موجهاً بالفطرة. كان يختلط الحابل بالنابل، والكلمة القوية بالكلمة الضعيفة، والموجة الرصينة بالموجة الهوجاء. لكن هذا كله كان يجمعه شعور وطني عام استغله، مع الأسف الشديد، كثير من السيئين، من الساسة الأشرار، من الانتهازيين الذين كانوا شبه مطية لمن يمتطي... هذه صورة من الصور. أما دوري فيها فكان دور المشتركين الآخرين، من يملكون موهبة أو قابلية للتعبير الوطني القومي.

والآن ماذا عن التعبير الجمالي لا الوطني في الشعر؟ هل تظن أنك بالنسبة إلى التراث العربي القديم، أدخلت معنى جديداً أو شكلاً جديداً على القصيدة العراقية أو العربية؟

ـ لا شك في هذا، لا شك. هذا لا أحب أن أتحدث عنه لأنه يخصني. لكن بوسعكم أنتم أن تتحدثوا عنه وتقولوا رأيكم فيه. هناك أشياء كثيرة تدل عليه.

كنت الشاعر الأقوى في العراق؟

ـ عفواً! هذا شيء أفتخر به. هذا شيء قال عنه الناس الذين أحبهم وأعيش معهم، بالمقارنة، طبعاً. وهذا ما كنت أعنيه عندما ذكرت الرصافي. عندما أتفحص أشعاره أجد البون شاسعاً، وهذا ليس عيباً على الرصافي. كان شعره مرحلة. المرحلة الشعرية التي

اقتضى فيها هذا الحرف وهذا التعبير. لم يكن قد نضج الحرف العربي أو المجتمع العربي، لكي يغير الرصافي ويبدل. أنا كنت ثمرة من ثمرات تغير المجتمع ومن سمو الحرف العربي... جزء منه. لا أدعي أكثر من هذا. يعني لست أنا المجدد والمبدع... بل المجتمع.

لكنك بعد جيل الرصافي والزهاوي، كنت الرائد للشعر العراقي الكلاسيكي في تلك الفترة.

ـ أعتقد هذا ما يقال حتى الآن. ولأجل التدليل على هذا، لئلا يكون كلاماً جزافاً مني، أستشهد بما قاله الرصافي، رحمه الله، وأفتخر بذلك كل الفخر:

أقول لرب الشعر مهدي الجواهري ... ألا كم تناغي بالقوافي السواحر...

وهي منشورة في ديوانه. ويقول في قصيدة أخرى:

بك الشعر لا بي أصبح اليوم زاهراً ... وقد كنت قبل اليوم مثلك شاعرا...

هذه شخصية الرصافي التي كانت عظيمة، وهذا شيء لا يأنف منه الشاعر الأصيل. أنا أتمنى أن يبرز واحد من الشعراء، قسماً بكل مقدس، لكي أقول له: «قد كنت قبل اليوم مثلك شاعراً»، فيتسلم زمام الشعر وأقول له تفضل.

ما رأيك في الشعراء المجددين اليوم في العراق؟

ـ والله، اسمحوا لي أن أتجنب هذا الحديث. أنا أحترمهم كلهم. أنا أحترم كل شاعر حتى الذي لا أتفق معه في أسلوبه. أحترمه لأنه شاعر. وأنا أعلم من هو الشاعر، وما يدفع من ثمن في الحياة. وإكراماً لكم أجيب باختصار: أنا أعتز بقسم من الشعر الحديث وأحبه كثيراً، هذا الذي يتوسل عمود الشعر المعروف المتسلسل لنا من الأجداد. فأنا حتى اليوم أحترم كثيراً عمود الشعر هذا. والشعر الحديث الذي أحترم وأحب هو الذي لا يقطع الصلة كثيراً بين عمود الشعر وبين الانطلاقة، مثلاً، بالتفعيلة الواحدة وغيرها. وهناك شواهد.

كنت أتمنى أن أسلم الشعر إلى بدر شاكر السياب. كنت أتمنى... كنت أتوقع هذا. لكن الموت عاجله. كان بدر شاكر السيّاب شيئاً من الشعر الحديث.

قصيدتك

يبدو في شعرك أنك تأثرت بنسق معين عند الشعراء السابقين. مثلاً، تبدو قصيدتك أقرب إلى قصيدة المتنبي أو أبي تمام، فهل كان هذا التأثر واضحاً لديك؟

ـ صح! كان واضحاً كل الوضوح. بل أكثر من هذا كان منهجاً لي. هذا له علاقة بأول

حديثنا، أي بكيف بدأت دراستي في النجف. كان لي في هذه المرحلة الأولى، وأنا صغير جداً، منهج يوضع لي لكي أكمله ثم أتلوه مساء. وكانت حافظتي تساعدني على ذلك. في صلب هذا المنهج ديوان المتنبي خاصة، وأمالي أبي العلي القالي وهي من الكتب التي تعد واحدة من أربع لا بد أنها تسمى أساس الأدب: الأمالي، والبيان والتبيين للجاحظ، والكامل للمبرد، وأدب الكاتب لابن قتيبة. كانت تفرض علينا فرضاً، فنحفظها ونفهمها، ونتأثر بها. والواقع أنه، بحكم مزاجنا العربي في تلك المرحلة، لم يكن في الأدب والشعر شيء غير هذا، غير هذه المدرسة، لكل متأدب أو شاعر أو نابغ أو غير نابغ.

ثم إن هناك المزاج الفطري. وهو لا بد أن يوجهك إلى نموذج تختاره. وبدا لي أن مزاجي يقارب المتنبي، يقارب شخصيته، يقارب حياته. بدا لي هكذا، فتأثرت به. وهناك البحتري. أنا أغالي في إعجابي بالبحتري. خمسون سنة تماماً لم يفارقني ديوان البحتري. حتى السفرة التي لا أحمل فيها ورقة. كم ريشة رسام نابغ عبقري في لسانه. الصورة التي يؤديها البحتري لم يؤدها أحد مطلقاً، لا المتنبي ولا غيره. ولكن شخصية المتنبي وجبروته، وجبروت اللفظة والكلمة عنده أيضاً، التي كأنها من دمه، هذا الذي يعجبني.

عاشرت، ولا شك، الجيل الجديد الذي يتبنى قضية الشعر الحديث في العراق، فهل حاولت يوماً كتابة شعر على غراره؟

ـ والله حاولت لكني لم أنشر للآن، شيئاً من هذا القبيل. مثلاً، قصيدتي «أنيتا وأفروديت». ففيها قافية لكن غير ملتزمة.

لكنه أقرب إلى الموشحات؟

ـ أقرب إلى الموشحات. الموشحات، في رأيي، هي رائد الشعر الحديث. وهذا شيء جميل. إن كثيراً من الإخوان لم يصلوا إلى مستوى الموشحات، ولو بانطلاقة أوسع من الموشحات.

كانت الموشحات بداية طريق، وباباً، إلى الشعر الحديث، لا القمة التي ينبغي للشعر الحديث الوصول إليها.

ـ قد يكون هذا. لكن الموشحات في الواقع لو راجعتها من جديد لوجدت فيها صوراً لا يوجد مثلها حتى الآن. الصور نفسها لا القوالب. القوالب الجميلة، وهذا كما تعلمون، له سبب أصيل. وهو أنها نظمت في الأندلس، في أوروبا. فكان لونها جديداً لأنه في بيئة جديدة. لم يكن من السهل على الأندلسيين الخروج على عمود الشعر. هذا خروج على عمود الشعر بطريقة أخرى. هذا فتح عظيم كان للعرب.

واليوم بعد أن انفتحت الحدود بين دول العالم وحضاراتها ازداد هذا التطور، وأدى إلى الشعر الحديث...

- لا شك! لا شك! والله، لا فرق عندي بين عمود الشعر والشعر الحديث إلاّ بقدر ما يستوفي شروط التعبير، شروط الأداء. أنا رأيت مع الأسف أن بعض الإخوان يتساهلون في هذا. إنهم يكتفون بأنهم تمردوا على عمود الشعر أو على الطريقة الكلاسيكية البليغة.

هناك أصيلون ومزيفون في كل عصر.

- هذا صحيح. وأنا أحترم الشاعر، كما قلت لكم، بصرف النظر عن الأسلوب الذي يختار.

نعم، إن العلاقات الأدبية بين الدول العربية كانت منذ نصف قرن متباعدة قليلاً، وبالرغم من ذلك فقد أثر ولا شك الأدب اللبناني في الشعر العراقي، فهل لك أن تذكر بوادر تلك العلاقة الأدبية بين البلدين؟

- أنا تأثرت كثيراً في صباي بالشعر اللبناني في المهجر. قد أكون الآن على اختلاف مع الأسلوب والصياغة، قد أتطلب مزيداً من الشروط، ولكن في الواقع، لا أنكر فضله عليَّ، وعلى كل الشباب في العراق. إن على الشاعر، عندما يقول الكلمة، أن يكون صادقاً فيها، أن تكون من أعماقه. وفي ذلك استثناءات طبعاً، استثناءات أليمة، لكنها مفروضة. وهي إعطاء المجتمع الذي تعيشه، والأجواء التي تلفك، حقها. أو أنها هي برغمي ورغمك تأخذ حقها منك، باستثناء الضرورات التي قد تحوج الشاعر أن يخرج في بعض الأحيان عن هدفه ورسالته وأجوائه.

وبعبارة أفصح، الشاعر يجب أن يموت وهو شاعر. لا أدين بشاعر ينكر الشعر. الشاعر الحقيقي يترك حياته ولا يترك الشعر. فإذا تركه فلفترة قصيرة معينة، كما فعل بعض فطاحل الشعراء في التاريخ، كالبحتري نفسه. ففترة كهذه هي فترة غضب، فترة انزواء عن المجتمع. لا فترة مساومة أو فترة راحة أو استجمام أو خوف من الثمن الذي يدفع. فأنا أرى أن نموذج الشاعر الأصيل أن يكون قبل كل شيء ومع كل شيء شاعراً... وبأي ثمن، حتى المشنقة.

يعني أنت هنا تقارن بين الشاعر والثائر الذي...

- فعلاً! لا بد أن يكون في المعركة، لا على فراشه. وهناك تفاصيل كثيرة. مثلاً، دعبل الخزاعي الشهير. تأثرت به لأنه مات وهو يحمل خشبة صليبه على كتفه فلم يجد من يصلبه عليها، هكذا يقول في وصيته.

وهل صلبوك أنت على هذه الخشبة؟

ـ أنا صلبت أكثر من مرة. عندما قتل أخي الشهيد جعفر ورثيته بقصيدة مطلعها:

أتعلم أم أنت لا تعلم بأن جراح الضحايا فم

قال لي أحد الأدباء: «جعفر مات مرة وأنت مت سبعين مرة يا جواهري».

وأنا إلى الآن مت خمساً وسبعين مرة. هذا لا يهمني.

بناء على جوابك هذا أريد أن أسألك: هل كان شعرك غاية أو وسيلة؟ هل كنت تكتب الشعر غاية أو كان الشعر هو وسيلتك لأجل غاية اجتماعية؟

ـ والله، يا أخي عصام الكريم... أقولها بعد تفكير... لا غاية ولا وسيلة. كنت أجد نفسي مأخوذاً بشيء فرض عليَّ أن أقوله. أنا فاهم ما تقصدون. لا يمكن أن يكون للشاعر غاية. هذا كلام... ولكن لا أبالغ في هذا. إن كل ما نظمته وضعت له غاية أمامي. فيه أشياء محدودة كنت أعنيها قبل أن أقولها كغاية، ولكن أكثر شعري وخلجات نفسي كانت لأنها هكذا، أو لأنني أنا هكذا. كان يأتي الشعر عليَّ وفي كثير من الأحيان يوجهني هو... لا أعلم كيف؟ فأنا أتوجه به.

من الشعر الذي كنت تقصد به غاية معينة، هل حقق لك هذه الغاية؟

ـ مثلاً؟

هل تذكر أحداثاً معينة استطعت بها أن تجعل الشعر مطيتك للوصول إلى غايتك الاجتماعية أو الوطنية أو الإنسانية؟

ـ أو الفردية «كمان» قولوها... أنا أحب الحياة، بالرغم من المزاج الذي تحدثت عنه، أعني المزاج العنيف أو المنحوس. مصيبتي هي أن صاحب مزاج كهذا قد يحرم على المرء كل شيء... وإلى جانبه حب حياة عنيف أيضاً. أحب أن أرتاح، أحب أن آخذ حقي أيضاً في الحياة، أحب أن يرتاح من معي. لكن عندما أصل إلى الوسائل التي تؤدي إلى هذا أخاف منها. لأن لهذه الغايات وسائل، وأنا كنت ضد هذه الوسائل في الحياة. ومع هذا تجمعت بعض العوامل... وأنا أحلف أنها لم تمس هدفي أو غايتي، ونجحت وأصبحت نائباً، بأعجوبة لدى الناس.

في البرلمان العراقي؟

ـ في البرلمان... واستقلت منه بإصرار على أثر معركة بورت سموث التي قتل فيها أخي. وقد تغيرت حياتي كلها تقريباً بعدها. أنا غيرتها عامداً، وقد أكون مخطئاً بأكثر مما

يقتضي. وقد أرسل إليَّ الملك طالباً أن أعود إلى المجلس. لكنني لم أتراجع عن رفضي. كنت أجمع في تلك المرحلة حب الناس كلهم... مشى في جنازة أخي نصف مليون نسمة، لأنه أخي.

في هذه المرحلة والناس كلهم هكذا، طلبت المراجع العليا إليَّ أن لا أخرج من البرلمان. وما ذلك إلاّ لأنهم كانوا يريدون أن يتقربوا من الناس في تلك الفترة. لم يكن طلبهم مجرد إعجاب بي كشاعر وطني يعتزون به. فأبيت... ويشهد بذلك الكثيرون. قلت لا أرجع. وكان هذا خطأ أعترف به.

يعني أنك فضلت العمل خارج المجلس؟

ـ والله، أحكي لك الصحيح والصريح: لم أفكر بشيء. كنت عنيف المزاج، وبدون تخطيط. وقد أكون نادماً على ذلك. لماذا؟ لأنني كنت، لو بقيت في البرلمان، أديت دوراً عنيفاً. وفي البرلمان، كما تعلمون، الحصانات والضمانات، فكنت أقدر أن أقول كل شيء، وأهدم كل شيء وأصنع كل شيء. لكنني خرجت فكان هذا أكبر خطأ. ثم إنني أعترف بخطأ ثان، وهو أنني حرمت نفسي من حياة شريفة كريمة، فيها مورد، وفيها رفاه، وفيها مطامع. ولم يكن مطلوباً مني أن أدفع ثمناً باهظاً.

وهكذا نعود إلى الموضوع: الغايات عند الشاعر. أنا لا أعرف كيف تخطط... أنت شاعر لأنك ثائر، وكفى.

يعني أنت الآن تفضل أن يلتزم الشاعر؟

ـ أبداً لا! أنا لا أعرف كيف يلتزم الشاعر.

إذن، كيف توفق بين حبك لنفسك وحبك للناس، بين ذاتك وبين رسالتك؟

ـ كيف وفق أبو العلاء نفسه، قبل ألف سنة؟ تجيب أن أبا العلاء لم يكن يحب نفسه، أي أنه أنكر ذاته فأحب الناس. لكن ما قولك مثلاً بالمتنبي، كان يطفح بحبه للحياة ولنفسه.

لكن لا للناس؟

ـ والله، وللناس أكثر. لكنه يلتقي بلئام الناس فيشتمهم... ويعطي صورة صارخة للمجتمع. وهكذا مزاج الشاعر الأصيل. الشاعر الأصيل لا يمكن أن يكون غير إنساني. مطلقاً! حتى لو ولد في بيئة عنف أو استبداد. وحتى لو نزل من أصلاب المستبدين، لكان بخلافهم إنساناً. لا أعرف شاعراً في كل العصور، حتى من ذوي الطبقة المستبدة، إلاّ وخرج منها وكان غيرها، أي كان إنساناً.

أعيد القول إن على الشاعر أن لا يلتزم بإطار معين. الشاعر الأصيل يلتزم، من تلقاء نفسه، بأهداف بعيدة وواسعة جداً تلف الإنسانية كلها. أنا ألتزم بهذا إذا كان هو ما تعنونه بالالتزام. لأنه فرض عليَّ، ولا فخر.

يبدو أنك كنت تغتنم المناسبة السياسية أو التاريخية لتنظم قصائدك، ألم تفكر بعمل شعري ينفصل عن المناسبة؟

ـ عندي أشياء كثيرة انفصلت عن المناسبة. «عالم الغد»، مثلاً، ملحمة كبيرة تجاوزت الألف بيت. وهي لم تدخل في ديوان، لأن بعض حلقاتها مفقود.

ما موضوعها؟

ـ موضوعها؟ في أيام الحرب في الأربعينيات أوحتها إليّ البشرية، البشرية المعذبة حينئذٍ... وفيها صور، أقول عنها أنا صاحبها، إنها جميلة وموفقة.

بعد هذه الفترة الطويلة التي مرت فيها على العالم العربي رياح عنيفة، ما هي الصورة التي يمكن أن تتكون في ذهنك عن مستقبل العالم العربي؟

ـ والله، يا عزيزي، مستقبل العالم العربي، كما أعتقد، مليء بالمفاجآت... وقد يكون مليئاً بالتضحيات. إن شرط ضخامة هذا المستقبل وروعته أن تكثر فيه التضحيات. لا بد من ذلك لكل من أراد مستقبلاً. ومع هذا، بل ولأجل هذا فأنا متفائل... أنا متفائل بأن هذا المستقبل سيكون عظيماً... لا بد من أن يكون كذلك. لا بد من أن يكون، لأن الشرق العربي أجمل بقعة في العالم. لأنه ذو تاريخ عريق مثل تاريخ الأمم التي تركزت ومشت إلى الأمام...

إذا سألناك أن تلخص حياتك كإنسان، فكيف تلخصها؟

ـ يسيرها عاملان: الأول، مزاج حاد، ولا أقول ثائر، الغضب بعض سماته. والثاني التصادم مع المجتمع. حياتي كانت نتاج هذين العاملين. أنا لا أشكو، لكنني آمل أن تكون هذه النخبة من الطلائع، لا أنا وحدي، بل كل من شابهني، قمة يصعد المجتمع إليها لا تنزل هي إليه.

ما هي نصيحتك إلى الأجيال القادمة؟

ـ نصيحتي إلى الأجيال: أن تعتبر... أن تعتبر بالعالم وبالتاريخ... وأن تفتش، تفتش لكي تعتبر أيضاً وأيضاً.

الذي يأتي ولا يأتي

«الشعر إشارات زمن يتحقق في المستقبل، مقابل زمن لم يتحقق في الماضي».

عبد الوهاب البياتي

عندما تعارفنا، عبد الوهاب البياتي وأنا، صيف العام ١٩٦٨ في بيروت، كان الجفاء القديم بين البياتي ومجلة «شعر» اللبنانية لا يزال مخيّماً، فالبياتي كان الشاعر الوحيد بين زملائه الكبار من حركة الحداثة الشعرية في العراق، الذي عادى مجلة «شعر» باعتبارها «امتداداً إمبريالياً» في الثقافة العربية ولعل الذي زادفي هذا الجفاء أن المجلة منحت جائزتها التقديرية الأولى إلى زميله ومنافسه الشعري آنذاك بدر شاكر السيّاب.

لكن العام ١٩٦٨ كان مفصلاً تاريخياً في حياة البياتي الشعرية والسياسية، فنكسة حزيران/ يونيو من جهة، وانسحاق انتفاضة «ربيع براغ» التي حملت شعار «نحو اشتراكية ذات وجه إنساني»، من جهة أخرى، هزتا المفاهيم السابقة لذلك التاريخ، خاصة لدى شاعر عقائدي مثل البياتي، ما جعله يصف لي، في ذلك الصيف، المرحلة التي يعيشها، بأنها «الزمن الموات الذي يلي انهيار عصر ويسبق آخر». وكان البياتي ينشر في بيروت، في ذلك العام بالذات ديوانه الجديد «الموت في الحياة». لذا لم يكن مستغرباً أن يكون لقاؤنا وديّاً، برغم كوني من أسرة تحرير مجلة «شعر»، التي كانت استأنفت صدورها بعد توقف سنوات، فكان حديث مطول، أطلّ فيه البياتي للمرة الأولى في المجلة، بكلامه وبشعره. ميزة هذا الحديث، الذي أنشره هنا كاملاً كما ورد في العدد ٣٧ من المجلة، إنه شهادة عن مرحلة التحول لدى الشاعر التي يختصرها عنوان ديوانه «الذي يأتي ولا يأتي»، المستوحاة من لقاء الشاعر بسلفه القديم عمر الخيام، الذي وجد فيه ضالته، والذي في مسرحية خصها الشاعر العراقي بالشاعر الفارسي، يقول الخيام: «وإني لأرى بعين الغيب نجماً، هناك في السماء الفارغة، سيطول انتظار الإنسانية له».

كان لقائي آنذاك مع البياتي في بداية زمن ذلك الانتظار الطويل الذي ظل البياتي يعيش فيه حتى وفاته العام ١٩٩٩.

السيرة الذاتية

حدثنا عن طفولتك!

ـ ولدت في بغداد، كانون الثاني/ يناير ١٩٢٦، في حي يدعى حي باب الشيخ. وهو حي يعج بالفقراء، وفيه يرقد الإمام عبد القادر الكيلاني، أحد المتصوفة الكبار. كان يقطن هذا الحي كثير من الفقراء والبرجوازيين الصغار. وكان يغص بالباعة المتجولين فانطبع ذكرى هذا الحي في ذهني. وكان جدي مزارعاً هاجر من الريف وسكن في هذا الحي قبل أن أُولد. فانتقل من مزارع إلى رجل مدينة. وكنت أذهب معه إلى الجامع وأتأمل البؤساء. وأذكر أنني كنت منذ طفولتي عزوفاً عن اللعب مع الأطفال الآخرين، وكنت أخلد إلى ركن في البيت وأنطوي علي نفسي. وكنت أعيش أحلام يقظة كثيرة في طفولتي. وكنت أشعر بخوف من الموت، وأتساءل ماذا يحل بي لو مات أبي. لأن أبي كان كادحاً، يعمل طيلة النهار ليعول أسرة من تسعة أشخاص. كذلك كنت أفكر بالموت دائماً لا بالنسبة لأبي، بل بالنسبة لي أيضاً. وكنت أتصور المستقبل غولاً مفترساً والطريق شاقاً وطويلاً أمام الإنسان.

كم كان عمرك عندما خطرت لك مثل هذه الأفكار؟

ـ كان عمري عشر سنوات تقريباً.

هل تظن أن الشعور بالموت لطفل في سنواته العشر هو الشعور نفسه للكبار؟

ـ الحياة التي كنا نعيشها في ذلك الوقت كانت أشبه بالموت نفسه. كنا نعاني الموت ونتنفسه، وكانت المقبرة قبالنا، فلا يمر يوم إلاّ ونرى الموتى الذين يشيّعون إلى مثواهم الأخير. وكنا نسير وراءهم، نحن الصغار، لنشاهد عملية دفنهم. فعملية الموت، موت الإنسان وموت الحيوان، كانت أمراً مألوفاً لدينا. كانوا يجرون الحيوانات إلى المسلخ للذبح، وفي كثير من الأحيان كان بعض الأبقار والجواميس يعلن العصيان ويقاوم ذابحيه. فكأنما كانت هذه الضحايا تشعر بأنها تساق إلى الذبح. وكان بعض الذابحين يضطر لذبحها في الطريق، لصعوبة جرهاإلى المسلخ. نعم، كان الموت في كل مكان: في داخل البيت، في العادات، في التقاليد. ومع أننا كنا صغاراً، فقد كنا نشعر بأننا نعيش بلا مستقبل، ولا أحلام، ولا أمل، حتى بلا أعياد، فالأعياد التي كانت تمر بنا كانت بائسة.

قلت إنك تحلم أحلام يقظة، فكيف كانت تلك الأحلام؟

ـ كنت أصعد إلى سطح البيت، لأن البيوت في بغداد كانت ذات طابق واحد. فأجلس هناك وحدي أتأمل الغيوم في المساء، وأنظر إلى الطيور. وكنت أحسد الغيوم والطيور لأنها تتحرك بحرية. تسافر وترحل، بينما الإنسان عاجز ومشدود إلى الأرض. وأحياناً كثيرة حاولت أن أعبر في أشعاري عن ذلك بشكل غامض.

هل تذكر أين عبرت عن هذه الأحلام أكثر ما يكون؟

ـ في «أباريق مهمشة». مثلاً، قصيدة «ذكريات الطفولة». ففيها صورت الطفولة البائسة في الشرق، في ذلك الحين. أذكر من صور البؤس حياتنا في المدرسة، حيث كانوا مميزون بين التلامذة الأغنياء وهم قلة، وبيننا نحن التلامذة الفقراء. وأذكر أن الأساتذة كانوا يقسون علينا لأنهم مثلنا فقراء. فكانوا يصبّون كثيراً من آلامهم على رؤوسنا، نحن الصغار. وأذكر من عهد الدراسة أن «الملاّ» في الكتّاب كان يفرض علينا حفظ القرآن من البداية إلى النهاية، وكان يضربنا بالعصا وغيرها من أجل الحفظ. وهكذا أخبرنا، إلى جانب الموت والفقر، القسوة البالغة. فكان الآباء والأخوة أيضاً يقسون علينا أسوة بالمعلمين. كانوا عاجزين عن التصدي للعدو الرئيسي وهو الفقر، فيصبون جام غضبهم على الأطفال. حتى الأعمى الفقير في الشارع كان يشتمنا إذا تعثر وهو يمشي.

هل تذكر بعض الأبيات في «الأباريق المهشمة» تصور هذه الطفولة البائسة؟

ـ أنا لا أحفظ أشعاري، إلاّ ما ندر. لأني وأنا أكتب القصيدة أعيش تجربتها وعندما أنتهي منها أشعر بأنني تخطيت هذه التجربة التي صارت ملكاً للآخرين. فالتفت إلى المستقبل.

تلك الطفولة، أتظن أنها أثرت كثيراً أم قليلاً في شعرك؟

ـ أثرت كثيراً، ومنذ البداية. إذ منحتني فهم الحياة على حقيقتها. فتجربة الفقر والموت والقسوة جعلتني أنجذب إلى المؤلفات التي تتناول هذه القضايا. فقرأت، مثلاً، كتاب الأيام لطه حسين، فأثر بي كثيراً، وأعتقد أنه أصدق الكتب. قرأت الكثيرن من الكتّاب الأوروبيين. مثلاً، كتاب الأم لمكسيم غوركي. وكنت، منذ طفولتي، أمقت قراءة الكتب الرومانسية وأحب تلك التي تعبر عن تجارب الإنسان وتتناول الأشياء الحقيقية التي تعتبر تحدياً له. فمن الكتاب من يعيشون مع حياتهم فيعبرون عن عالم لا يتصل بالواقع، كالمنفلوطي والرافعي وحتى جبران. طبعاً، لم يكن جبران يعيش في عالم قائم على الألفاظ، وإنما على الخيال. ذلك لاختلاف البيئة التي عاش فيها عن تلك التي عاش فيها سائر المنشئين من الكتّاب.

أظن أنك تظلم جبران بمقابلته بالمنفلوطي وسواه أو بنعته بالكاتب الخيالي، لأن له كتابات

واقعية أيضاً. وهو أصدق الكتّاب اللبنانيين. فله «الأرواح المتمردة» وغيرها. وعلى كل حال، أنت تهتم بالكبت وتحكي سيرة ذاتية عاطفية. الشاعر هو أكثر الأدباء ميلاً إلى نبذ هذه الغنائية الذاتية المتوفرة عندك شخصياً في كتاباتك الأولى. فأولى مجموعاتك الشعرية، أي «ملائكة وشياطين»، متأثرة جداً بالطابع العربي الكلاسيكي. هل هذا صحيح؟

ـ عندما كنت أعيش في جو البؤس في بغداد، كنت أتردد مع والدي إلى قريتنا فأعيش مع الفلاحين وأستمع إلى أغانيهم ومواويلهم فأتأثر بها كثيراً. وكذلك حكايات جدتي. وأظن أن هذه هي حال جميع أطفال العالم.

والآن أريد أن أستدرك ما قلته عن جبران. لم أظلم جبران. قرأت كتاباته، وأنا معجب به. نعم، في معظم كتاباته تمرد ضد الجهل والظلم وما إلى ذلك. وحين أنعته بالكاتب الخيالي البعيد عن الواقع، فإنما أقصد مجمل كتاباته ومنحاها الفني بصورة عامة. وأسمح لي بأن أعود إلى الإجابة على سؤالك. صحيح، تأثرت بالشعر العربي التقليدي شأني في ذلك شأن جميع شعراء العالم. فهم في بدء حياتهم الأدبية يجرون على الأساليب المألوفة السائدة، حرصاً على اكتساب الجمهور. فبعد صدور «ملائكة وشياطين» اكتشفت زيف محاولاتي وبعدي عن اكتشاف الحياة الحقيقية لناس بلادي، الناس الذي رأيتهم وعشت معهم على مستوياتهم المختلفة. وهذا ما صورته بعدئذٍ «أباريق مهشمة»، مازجاً بين التجربة الذاتية والوجودية والاجتماعية. ومن خلال «أباريق مهشمة» اكتشفت أن الإنسان لا يستطيع أن يكافح بالكلمات فقط، لأن الكلمات، عبر التاريخ، لا تستطيع أن تعبر لوحدها. صحي، أنها رائدة وكاشفة، لكنها يجب أن تتحول إلى فعل. وهذا ما جعلني بعد مجموعة «النار والكلمات» أتبنى الالتزام في الفن.

إذن، تأثرت بالأشياء الشعبية، كالقصص والمواويل؟

ـ نعم، كنت أسجلها في قريتي، حين أتسمع إليها، في دفتر صغير. فملأت منها دفاتر عديدة. كنت آنئذٍ أحفظها. لكنني نسيتها فيما بعد. والحقيقة أنها أثرت فيَّ كثيراً، لأنها صادقة، تعبر عن آمال إنسان القرية وأحلامه وبؤسه. وكذلك أيضاً تأثرت بالأساطير اليونانية التي انتقلت إلى الشرق وتحوّرت. كنت أسمعها من جدتي. ثم اكتشفت، بعدئذٍ، أن بعضها ذو أصل يوناني. وقد تحولت تلك القصص والأساطير إلى جزء مني. فالمهم في الثقافة ليس الحفظ، بل إن تذوب في روح الإنسان وتصبح جزءاً منه.

وبعد إنهاء دروسك؟

ـ بعد المرحلة الإبتدائية أنتقلت من القرية إلى المدينة، حيث أكملت دراستي.

هل اتخذت لك مهنة؟

ـ بعد إكمال دراستي الثانوية، دخلت في تجربة حب فاشلة، ففكرت بالانتحار. إلاّ أنني تغلبت على ذلك، بأن دخلت كلالية الحربية. لكنني اكتشفت، بعد حين، أنني أخطأت في اختيار الطريق، بالنسبة لي على الأقل، فاضطررت للتمرد والعصيان سعياً وراء الاستقالة. ثم لزمت البيت وطالعت كتباً كثيرة. لكنني عدت إلى الدراسة في دار المعلمين مع بدر شاكر السياب ونازك الملائكة التي كانت تسبقني بثلاث سنوات. كان عمري، عند دخولي دار المعلمين، ١٩ سنة. وبعد أربع سنوات، أي في ١٩٥٠، تخرجت من المعهد.

هل مارست التدريس؟

ـ نعم، في العراق، لمدة ثلاث سنوات. ثم جئت لبنان، في ١٩٥٤، واشتغلت مدرساً في معهد خاص للدكتور جان حاكيتي. لكنني عدت إلى العراق كضابط احتياط. وبعد الثورة، عينت ملحقاً ثقافياً في موسكو. وهناك أعطيت دروساً في أكاديمية العلوم. وهكذا، فلم أترك التدريس تماماً، بل كنت أهجره حيناً ثم أعود إليه.

التدريس هو الذي ساعدك على نسيان الحب الكبير الذي أشرت إليه؟

ـ في التدريس والمطالعة حاولت نسيانه، لكن الزمن، كما يقال بحق، خير وسيلة للنسيان. كان التدريس يعوقني عن تأمل ذاتي ومتابعة أفكاري. أعتبر أن الحب الكبير لن يمحوه شيء على الإطلاق.

يقال إن حركة الشعر الجديد بدأت في العراق، وأن بدر شاكر السيّاب ونازك الملائكة وأنت، هم رواد هذه الحركة. كيف تنظر إلى ذلك بالنسبة للبلاد العربية؟

ـ بدأت في العراق فعلاً. هناك مؤثرات ثقافية واجتماعية وحضارية أصابت العراق بعد الحرب. فكانت تصلنا كتب مترجمة أو غير مترجمة. وقامت حركة فنية ببغداد. أضف إلى ذلك أن المدرسة الرومانسية في الشعر العربي، في ذلك الوقت، كانت قد أفلست، لأن الواقع الاجتماعي في العالم العربي كان قد أخذ يتحرك ويتكسر بتأثير الحرب العالمية الثانية. وكنا نشعر أن القوالب التقليدية للشعر، والتي كانت تتناول موضوعات أغلبها رومانسي أو واقعي مشوه، لم تعد صالحة. فكثير من الشعر الخطابي والحماسي كان عبارة عن جمل وشعارات مباشرة. حاولنا في البداية أن نكتب بالقوالب التقليدية شعراً ملتزماً نعالج فيه من شؤون الحياة غير ما هو غنائي رومانسي. لكننا وجدنا أنفسنا نقع في بعض

الأخطاء التي كان يقع فيها بعض معاصرينا الذين سبقونا. وهكذا شعرنا أن شكل القصيدة التقليدي لم يعد يفي بحاجات العصر، وأن التحديد التجديد لا يتناول الموضوعات العصرية، كما ظن، بسذاجة، جيل الشعراء الذي سبقنا، كمطران وشوقي والزهاوي والرصافي. فالتجديد لا يكون بالتكلم على الراديو أو السيارة أو التلفون، وإنما هو بالتعبير عن بذور الحياة الجديدة، وعن التغييرات التي تجري في المجتمع، وعن المؤثرات الروحية والأدبية التي كانت تتناول الحياة العربية في ذلك الوقت.

وهكذا، فمن خلال المعاناة الطويلة اهتدينا إلى نوع من القصيدة الجديدة يجعل القوالب التقليدية تتكسر نحت أيدينا. وهذه القصيدة الجديدة نمت بشكل عفوي ولم نكتشفها فجأة. كانت نتيجة محاولات وتجارب طويلة. حتى أن أول محاولاتي كانت إلى حد ما فاشلة، لأنها لم تستطع أن تتخلص من الرواسب الغنائية الكلاسيكية، مع أنها كانت، باعتبار المحافظين، ثورة في الشكل والمضمون. لذلك لم أثبت هذه المحاولات في دواويني. الشكل الجديد لم يكن بدعة شكلية فقط، بل أداة نصبّ فيه مضموناً جديداً مغايراً لمضمون الشعر التقليدي.

ألا تظن أن للريحاني وجبران وبعض الذين كتبوا الشعر المنثور في أوائل هذا القرن بعض اوثر في تطوير القصيدة العربية؟

ـ الحقيقة، كان لهم بعض التأثير. لكنني قلت فيما سبق إن التجديد لا يقتصر على الشكل. الحقيقة أن جبران والريحاني ومن إليهم حاولوا أن يكتبوا أشكالاً جديدة في الشعر لكن مضمونهم كان يتناول الموضوعات نفسها التي تناولها الشعراء التقليديون الرومانسيون أي الموضوعات الغارقة في الخيالات والعواطف الهائمة. إن التجديد، في كل العصور، لا يكون من أجل الشكل فقط، وإنما من أجل المضمون الجديد والحياة الجديدة التي تبزغ في المجتمع القديم.

أتظن أن الجواهري الذي التزم الأسلوب التقليدي في الموضوعات الجديدة نجح في التعبير عن القضايا المعاصرة؟

ـ في رأيي أن الجواهري يشكو من ثنائية حادة، بالرغم من أننا نعتبره من أكبر الشعراء الكلاسيكيين في الشعر العربي. هذه الثنائية هي قاتلة في قصائده. إذ إنه حاول عندما عبر عن الحياة العربية الجديد أن يستخدم الأسلوب القديم نفسه، كالخطابية والمباشرة في تناول الموضوعات. وهكذا فشل في استخدام الأشكال الكلاسيكية للتعبير عن روح الشعر الجديد. فالشعر الجديد الآن لا يلجأ إلى المباشرة، بل يستفيد من كل الفنون الأخرى،

كالمسرح والحوار والقصة والرواية والسينما وغيرها، إلى جانب كل الفنون الأخرى، كالمسرح والحوار والقصة والرواية والسينما وغيرها، إلى جانب الرؤية الجديدة أيضاً. إن القالب القديم، بالرغم من محاولة الشاعر التعبير عن الروح الجديد، يجعل الرؤيا تبدو قديمة. وهذه هي الثنائية التي أقصدها. وبكلمة أخرى، أن الموضوع عند الشاعر الثنائي يبدو للسامع أو القارىء أنه جديد. لكن الشكل التقليدي الذي ينصب فيه الموضوع هو رؤية، لأن الشكل لا ينفصل عن المضمون. فإذن، الشكل التقليدي هو رؤية الشاعر القديم. من هنا ينشأ التناقض أو هذه الثنائية في أشعار الجواهري مثلاً، بالرغم من أنها، لو قورنت حتى بأشعار المتنبي وأبي تمام والبحتري وسواهم، لا تقل عنها روعة.

هل تعتقد أن «أباريق مهشمة»، في ١٩٥٠، كانت بداية المحاولة الشعرية الجديدة في العراق، أو في العالم العربي؟

ـ الحقيقة أن الديوان كتبته منذ بداية ١٩٥٠ ونشرته في المجلات المصرية واللبنانية قبل صدوره في ١٩٥٤. كان هذا الكتاب أبكر المحاولات الجديدة في الشعر العراقي، إذ إن أكبر شعرائنا، وخاصة بدر ونازك في العراق، كانوا يستخدمون الشكل الجديد في الموضوعات القديمة ذاتها. أما في «أباريق مهشمة»، فقد حاولت للمرة الأولى أن أعطي رؤية وجودية واقعية للإنسان الحديث في مختلف حالاته، كما حاولت أن أعبر فيه عن مواضيع جديدة تماماً بالنسبة للشعر العربي. حتى إنه حين صدر في ١٩٥٤، أثار ضجة كبيرة وغطى على كل المحاولات الأخرى التي قام بها الشعراء الآخرون.

ربما كانت «أباريق مهشمة» هي أولى المحاولات الجديدة، وقد تكون أثارت في الشعر العربي الحديث هزة عنيفة، إلاّ أنها كانت مجرد بداية لم يكتمل فيها النضج الذي يسعى إليه الشاعر الحديث، فبقيت فيها رواسب غنائية ورومانسية وخطابية طغت على الكثير من الجديد فيها.

لما كتبت هذا الديوان كان عمري عشرين سنة. وأنا أعتقد أن الشاعر المجدد في أي عصر لا يلتزم بمدرسة شعرية معينة، وإنما يستفيد من المكتسبات الفنية التي تحققها المدارس الشعرية. لذلك لا أرى مانعاً من استخدام الرمزية والسريالية وحتى الخطابية مثلاً، إذا كان لها مبرر فني. أنا ضد الخطابية المجردة، لكن إذا استطاع الشاعر أن يحسن استخدامها، كما يفعل بعض الشعراء الأكثر حداثة اليوم، فإنها تصبح مبررة، كما عند إليوت وبيرس. أي أن الضرورة الفنية قد تدفع بالشاعر إلى استخدام هذا الأسلوب أو ذاك. ويوم كتبت «أباريق مهشمة» كنت أقتحم آفاقاً جديدة دون وجود طريق ممهدة أمامي. والجديد الذي

جاء في شعري، ظهر فيما بعد عند كثير من الشعراء البارزين اليوم. ومنذ ذلك الوقت وأنا أحاول أن أضيف أشياء جديدة، مستفيداً من الجزئيات التي تولّدت عندي في «أباريق مهشمة».

أين تضع نفسك من السيّاب والملائكة، وقد بدأتم هذه المحاولة معاً؟

ـ بالنسبة لنازك الملائكة، فأنا لا أقارن نفسي بها أبداً، لأن لها اتجاهاً ومدرسة مختلفة. ففي رأيي أن الأشكال الشعرية، سواء في قصيدة النثر أو سواها، ليست مهمة. كما أنه ليس مهماً من بدأ الشكل الحديث. إنما المهم هو التوفيق بين الشكل الحديث والمضمون الذي يتطلبه. إنني أعتقد أن نازك الملائكة، من حيث الشكل، تسبقنا جميعاً وكان لها محاولات أبكر من محاولاتنا.

هناك من يقول إن للشعر العراقي الجديد أثراً في الشعر العربي عامة؟

ـ بغض النظر عن التعصب الإقليمي، أظن أن للشعر العراقي مثل هذا الأثر، فعندما بدأ الشعر العراقي الجديد لم يكن هناك شعر جديد في العالم العربي.

أظن أنك منذ «أباريق مهشمة» حتى ديوان «الذي يأتي ولا يأتي» لم تفعل أكثر من أنك رددت المواضع القديمة نفسها التي كتبت فيها. فإلى أي حد يصدق هذا الكلام على دواوينك التالية؟

ـ هذا غير صحيح. في «أباريق مهشمة» حاولت أن أعبر عن حالات الإنسان المتمرد وعن موقف وجودي واقعي من الحياة. لكن تمرد الإنسان في «أباريق مهشمة» كان خالياً من الالتزام والاختيار النهائي. أما في الدواوين الأخرى، فقد حاولت أن أعبر عن الإنسان المناضل في العالم العربي، بشكل فني وشعري. وقد يبدو لبعض المهتمين بالشعر أن هناك تشابهاً في هذه القصائد. وهذا خطأ. ففي جميع العصور تتأثر بعض الآداب بتيار واحد. مثلاً، في الحرب الأخيرة في فرنسا، كان أدب المقاومة متشابهاً عند جميع الأدباء والشعراء على اختلاف مستوياتهم، مثل إيلوار، ومارسيناك، وجاك بريفير، وأراغون، وغيرهم. وفي الفترة التي كتبت فيها هذه الدواوين كانت الظروف العربية واحدة، فطبعت قصائدي بطابع معين، عبرت فيه عن القضايا الاجتماعية والسياسية في مزيج فني اجتماعي. ثم ظهرت بعد ذلك نبرة فنية جديدة وشكل جديد في التعبير، كتناول شخصيات تاريخية والكتابة في مواضيع جديدة من خلال تناول سيرة حياتهم ـ شخصيات قديمة ومعاصرة...

ألم تتأثر بشعراء المقاومة الكبار في العالم؟

ـ التأثر شيء طبيعي، وهو وارد في كل كتابات العالم، وعند كل كتّاب العالم.

الشعر اللبناني قطع مراحل كثيرة بعد البداية الشعرية الجديدة في العراق؟

ـ في لبنان شعر جيد. لكنني أظن أن الشعر يجب أن يضم تجربة حياتية. وبالرغم من احترامي للشعر اللبناني، فإنه في كثير منه يفتقر إلى حرارة حياتية نفتقدها فيه، وهي متوفرة في الشعر العراقي.. ربما لأن الظروف المجتمعية في العراق تختلف عنها في لبنان. الشكل الفني دون تجربة أشبه ما يكون بالسفسطة. والتجربة الحياتية ليست تجربة سياسية بل هي من صميم الفن، لأن الرؤية الجديدة تتطلب، دون الالتزام، التعبير عن صراع الإنسان مع كل ظروفه. وقد تختلف وتتفق في الوقت نفسه. ورأيي أن الخلفية عند الشاعر هي ظروف مجتمعه الذي يعيش فيه. لأن الشعر الرومانسي وغيره وليد ظروفه الاجتماعية، كما أن الشعر الحديث اليوم هو وليد ظروفه الاجتماعية،

ما رأيك في مستقبل الشعر الحديث في العالم العربي اليوم؟

ـ مستقبل الشعر الحديث سيزدهر أكثر، لأن الأمة العربية هي اليوم تحاول أن تلغي التخلف الذي تتخبط فيه. وما الشعر الحديث سوى أحد العناصر المهمة في بناء الحياة العربية الجديدة.

تنقلت وتشردت كثيراً في أغلب العواصم العالمية!؟

ـ نعم، وأنا أقيم الآن في القاهرة منذ ١٩٦٤.

هل أثرت في شعرك حياة التشرد هذه؟

ـ طبعاً. عمقت مفاهيمي السابقة. الفنان الملتزم من أجل الحقيقة يعاني الاضطهاد بعكس الملتزم السياسي، لأنه يناضل من أجل الحقيقة، من أجل نيسابور والمدينة المثالية هنا على الأرض. كان همي في ذلك لا التبشير برسالة سياسية معينة بقدر ما كنت أريد أن أحقق وجود الفنان الحقيقي الذي هو أكبر من أي وجود سياسي.

ديوانك «سفر الفقر والثورة» كان بداية مرحلة جديدة في تطورك الشعري، اكتسب نفساً أشمل وأشدّ حزناً، وبالوقت نفسه أكثر تفاؤلاً بالإنسان. فكيف تنظر أنتا إلى هذه البداية في مرحلتك الشعرية الجديدة؟

ـ أتاحت لي إقامتي في القاهرة فرصة جديدة لتأمل نفسي ثانية ومعاناة مشاكل الوحدة والثورة والموت معاناة أعمق. أما حياتي السابقة فلم تكن تتيح لي المعاناة الباطنية العميقة، بل كنت أحاول أن أمزج بين التجربة الخارجية والتجربة الباطنية. لكن عودتي كالمركب المتعب من بحار العالم الكثيرة البعيدة، وحياة الاستقرار التي عشتها في القاهرة، أتحتا لي العودة إلى الينابيع الأولى التي اغترفت منها في «أباريق مهشمة». لم أكن أطلب جاهاً أو

مالاً، بل كنت أحاول تحقيق قسط من العدل للإنسان العربي والإنسان في كل مكان. فعندما عدت عدوتي الأخيرة، بعد أن رأيت كل خير العالم وشره، شعرت بأنني نفضت يدي من كثير من مطامح الإنسان ومطامعه الصغيرة. كان مثلي مثل الإنسان الذي يقابل جدار الإعدام. وقيمة هذا الإنسان هو الكتابة الجيدة المرتبطة بحياة الناس الآخرين. أنا كنت أشعر أن مبرر بقائي على هذه الأرض كإنسان هو الكتابة الجيدة. فبدون الكتابة أشعر أن حياتي لا معنى لها. مارست التشرد ومارست الإلتزام، إلاّ أن التزامي الآن أكثر شمولاً أمام القضايا الاجتماعية السياسية والكونية.

الإنسان لا يحيا بالخبز وحده، كما قال السيد المسيح. مطالب الإنسان أبعد. هذه القضايا أنضجت تجاربي إنضاجاً جديداً، بالإضافة إلى تزودي بالثقافة العالمية، ونضوج الأشياء في نفسي، وتقدّمي في السن، وحياتي الهادئة نسبياً. كل هذا أتاح لي فرصة البدء من جديد. لهذا أقرّ رأي النقاد ورأيك أيضاً، وهو أن ديوان «سفر الفقر والثورة» كان بداية مرحلة شعرية جديدة في حياتي، تابعتها في ديواني «الذي يأتي ولا يأتي» وديواني الأخير «الموت في الحياة». هذه المرحلة فيها تطلع ونفاذ إلى آفاق جديدة تماماً لا بالنسبة لتجاربي أنا فقط، كما أعتقد، بل أيضاً بالنسبة للشعر العربي الجديد. حاولت أن أمزج بين تجربة الإنسان الثوري والتجربة الميتافيزيقية، كا في قصيدة (الموث والثورة) التي أهديتها إلى غيفارا. الثورة هي عبور من الحياة من خلال الموت. الثورة ليست فقط تحقيق مطالب الجماهير المعيشية، بل هي أيضاً تحقيق عدالة الثورة، وعدالة المسيح.

هل كنت تصور الخيام من خلال هذه الثورة؟ وهل كان الخيان في نظرك هو الإنسان العصري، أو النموذج الثورية الذي حاولت أن تمزج تجربته في ديوانك «الذي يأتي ولا يأتي» كثوري بالتجربة الميتافيزيقية؟

ـ في ديوان «الذي يأتي ولا يأتي» صوّرت الخيام بشكل جديد غير الشكل الذي عرفه القراء من خلال المؤرخين. الحقيقة أن الخيام كان ثائراً حقيقياً. ولهذا السبب اتخذته كقناع للنموذج الإنساني الذي أريد أن أعبر به عن وحدة الحضارات العالمية التي تكمل كل منها الأخرى. وأنا أؤمن اليوم بنظرية الحلول التي دعا إليها بعض المتصوفة المسلمين سابقاً. أنا أعتقد أن جهد الإنسان: الثورة والحب. أما عملية التقدم فهي تعتبر بمثابة الرد على عملية الموت. الموت، عندي، لا ينهي كل شيء. قد اتفق مع الوجوديين حول مفهوم الموت والثورة الخ.. لكنني أختلف معهم فيما تبقّى. أنني أؤمن بالتجدد. إن نتاج الإنسان الفني

يميزه عن الطبيعة. بل هو به يصبح أعظم من الطبيعة. الثورة لا تخمد أبداً، الحب لا يموت. عملية التجدد التي تتم عن طريق الفن هي العزاء الوحيد للإنسان.

ونيسابور التي صورتها في الديوان، والتي هي مدينة الخيام، إنما هي المدينة العالمية التي ننشد. وفي قصيدة «الوريث» من هذا الديوان صورت الإنسان بمشاعره وتطوراته وارثاً لكل الحضارات القديمة في العالم. وقد حاولت أن أعقد مقارنة بين حياة البؤس المادي والروحي التي يعيشها الإنسان العصري. فهو لا يزال يعيش محنة الخير والشر التي هي المنحة الأزلية. الثائر يستمر، كما أن الطبيعة في الشتاء لا تموت بل تستمر. فهو يمثلها يجمع ويخزن في نفسه عناصر جديدة للحياة والبعث. كل الحضارات السامية القديمة عالجة مسألة البعث.

وفي ديوانك الجديد «الموت في الحياة»؟

ـ في ديواني هذا حاولت أن أعرف الوجه الآخر من ثورة الخيام في الوجود والعدم بأشكال فنية متطورة.

أظن أن بدر شاكر السيّاب سبقك في قصيدته «المسيح بعد الصلب» إلى هذا النوع من التضمين الرمزي. وأظن أن هذا التضمين الرمزي جاء ولا شك بتأثير الأدب العراقي القديم، المشتمل على ملحمة جلجميش البابلية التي عبرت عن البعث بالشكل الذي تذكره الآن. فهل كان تأثير التراث القديم واضحاً في شعرك الجديد؟

ـ طبعاً، إنما حققت إضافة. مثلاً، جلجميش، عندما مات رفيقه أنكيدو وقف حائراً ورفض أن يدفنه لبضعة أيام، لكنه عندما رأى الدود يزحف إلى وجهه طلب رفعه ودفنه. وفي إحدى أبيات الملحمة، قال جلجميش أن الطبيعة قدرت الموت للبشر بينما استأثرت الآلهة بالحياة الخالدة. أنا طورت هذه الفكرة فقلت إن البشر أيضاً استأثروا بالحياة. أي أن الطبيعة لم تستأثر بالحياة وحدها، بل البشر أيضاً وذلك عن طريق الخلق الفني الذي يقابل الخلق في الطبيعة.

في ديوانك الجديد «الموت في الحياة»، هل تابعت هذا الموضوع نفسه، أم أنك تجاوزته إلى موضوع آخر؟

ـ الحقيقة تجاوزته إلى موضوع جديد. في الديوان الجديد أُعالج الوجه الآخر من الوجود والعدم. مسألة الوجود والعدم التي يطرحها الوجوديون الآن، وعلى رأسهم سارتر، ليست مسألة جديدة. طرحها جميع المفكرين منذ عهد الأشوريين والسومريين والفينيقيين والفراعنة واليونان والمتصوفة المسيحيين في القرون الوسطى والمتصوفة المسلمين أيضاً، كما

طرحها الفكر المعاصر. أنا حاولت من خلال مسألة الوجود والعدم خلق عمل فني. الأمة العربية، في ظروفها الحاضرة، تواجه تحديات العصر التكنولوجية والعلمية والعسكرية الخ... لا شك أنها أمة عظيمة لكنها ماتت، لا إلى الأبد. جفّ بعض جذورها. والمسألة الآن هي كيف تبعث هذه الأمة من جديد؟ لم أبحث في الديوان الجديد هذه المسألة سياسياً على الإطلاق، بل من خلال الفلسفة الوجودية، من خلال البحث عن الجذور، الشجرة تجف وتموت، لكن لا يعني ذلك انعدام روح الشجرة. مثلاً، في هذا الديوان عن تجارب خطيرة من خلال بعض الشخصيات التاريخية، كالإسكندر المقدوني وأبي فراس الحمداني، عندما كان أسيراً في بلاد الروم، وديك الجن. وكذلك استخدمت فصول وأجزاء من ألف ليلة وليلة. وهكذا يجد القارىء في هذا الديوان تجارب تفصيلية تتناول جوانب عديدة من تاريخ الحضارات القديمة في سبيل إيجاد علاقات جديدة بين تجارب هذه الحضارات القديمة وتجارب الإنسان المعاصر. أي إيجاد الجذر الإنساني، حيث يقف الإنسان المعاصر، مثلاً، أمام السلطة الغاشمة، السلطة الزمنية، السلطة الأبدية. هذه المشاكل لا تنتهي. الفن ليس وظيفته إيجاد إضافات فلسفية ذهنية مجردة، بقدر ما هو إعطاء تجارب جديدة وإظهار العلاقات القائمة بين مختلف الحضارات أيضاً.

لكن الشاعر يختلف عن الفيلسوف في أنه يدرس الأشياء كما كانت وكما يجب أن تكون. والشاعر عندما يفعل ذلك إنما يكون رائداً للفعل. وهذا عكس ما حاولت أن تقوله في البدء، بأن الكلمة لا تغني عن الفعل.

ـ لا يقتصر الشاعر على تحويل الكلمة إلى فعل، بل يتجاوز ذلك إلى البحث عن البذور الجديدة التي تولد في أحشاء مجتمعه وعصره. شاعر مثل ريلكه الذي كان أول من عبر عن الوجودية المعاصرة، حاول بالشعر، لا بسواه، اكتشاف ملامح فلسفية جديدة جاءت تمهيداً للفلاسفة الوجوديين المعاصرين. أعتقد أننا في محاولتنا بعث أمجاد الأمة العربية، يجب علينا، كفنانين، أن لا نقتصر على الرسالة الاجتماعية والسياسية، بل أن نتجاوز ذلك إلى الجربة النبؤية. فالشاعر ليس المصلح الاجتماعي والسياسي فقط، بل النبي أيضاً.

كما فعل رامبو، الذي أراد أن يغير الحياة فسبق ماركس في ذلك...!

ـ نعم، إنما الفرق بين السياسي والشاعر وهو أن الشاعر لا يضع النظريات بل يلتقط البذور الجديدة التي تولد بشكل جنين في أحشاء المجتمع. الفنان لا يعيش في الحاضر فقط، بل في المستقبل.

وهذه أهميته، ولا شك!

ـ بالضبط، فأنا أعتقد أن الشاعر الذي يعيش أسير لحظات العصر فقط يكون ناقص الشاعرية. فبالإضافة إلى رسالته الاجتماعية، عليه أن يستشف ملامح بذور المستقبل الجديدة..

لكن الشعر في العالم لم يكن دائماً هكذا. فإلى جانب هذا الشعر الملتزم الذي هو قريب الصلة بالمجتمع، هناك الشعر العاطفي الذي بدأ منذ «نشيد الأناشيد» في التوراة أو ربما قبل ذلك. إنه شعر القلب والوجدان. وأظن أن هذا الشعر له أهميته الإنسانية. أنت في شعرك ضعفت تجاه القلب وقلت شعراً وجدانياً خالصاً. فهل تذكر منه شيئاً؟

ـ صحيح، كتبت شعراً وجدانياً غنائياً يعبر عن تجارب الحب. لكنني حتى في هذا الشعر حاولت أن أعطي معنى التجاوز لتجارب الحب، فلا يكون أنانياً مغلقاً». فمثلاً في قصيدتي «المستحيل» أقول:

يأتي مع الفجر ولا يأتي
حبي الذي أغرق في الصمت
يحوم حول السور مستجدياً
تنهشه مخالب الموت
حتى إذا ما اليأس أودى به
صاح من الأعماق يا أنتِ

سفينة الأقدار لم تنتظر
وسندباد الريح لم يأتِ
من أين أقبلت وآبارنا
مسمومة، من أين أقبلت
لعلني كنت على موعد
من قبل أن أولد أو كنت.

الحب أعمى وأنا هٰهنا
أكتب فوق الماء ما قلت
ربيعنا أقبل من رحلة
الضياع والأحزان والمقت

تسبح بالنور فراشاته
فلتفتحي الأبواب يا أختي.

حبيتي من قبل أن تولدي
أحببت عينيك، فمن أنت.

* * *

بعد اللقاء الأول العام ١٩٦٨ كنا كلما التقينا، عبد الوهاب البياتي وأنا، يكون حديثنا حول الانتظار، في إطار أمل يائس أو يأس آمل.

وفي العام ١٩٧٧، أي بعد حوالى عشر سنوات على اللقاء الأول، التقينا في باريس، هو المحترف الاغتراب، وأنا الذي كنت مثل بعض زملائي، نحاول تفهم الاغتراب، في زمن الحرب اللبنانية. وفي مقهى في الحي اللاتيني لم نجد ما نضيفه إلى أحاديثنا السابقة، سوى التذكر بإشارات الانتظار، فبادرته: «ماذا لو تبادلنا الإشارات كتابة لا لفظاً، فأطلق أنا كلمة كيفما اتفق، وتجاوب أنت بسرعة؟».

وهكذا طلع هذا الحديث الطريف، ونشر في «النهار العربي والدولي» عندما كانت تصدر كصحيفة أسبوعية في باريس، قبل أن تتحول مع إدارتها الجديدة، إلى مجلة فتنتقل إلى بيروت.

حديث الإشارات

القصيدة: صرخة لا يطلقها الشاعر من فمه فحسب بل من أفواه الآخرين، أيضاً.

الكتب الصفراء: الكتب الشريرة التي يريد البعض إلصاقها عنوة بالتراث.

السحر: قدرة الإنسان على تغيير بعض الأشياء في زمن تفتقد فيه الرحمة والعدالة.

ألف ليلة وليلة: أحلام الفقراء.

الصوفية: ثورة سلبية على الظلم في عصور الإنحطاط.

عصر الإنحطاط: يذكرني بقرار وزارة التربية في لبنان إلغاء تدريسه من منهاج البكالوريا، ربما لتوافر الحال.

الخليفة: جمل له سنامان يملك سعيداً.

العالم العربي اليوم: حديقة حيوان تفتقر إلى الكانغورو والدب القطبي ووحيد القرن.

الوحدة العربية: حلم أفراد في دول تعيش في أزمنة متفاوتة بين العصر الحجري وعصر المماليك.

الشيوعية: صارت قديمة جداً، يخيل إليَّ.

تروتسكي: ضحية التناقض بين الدولة والإيديولوجيا.

دجلة: تذكرني بآشور.

ستالين: رمز حديث للبطش.

نزار قباني: شاعر ملوك الطوائف والجواري والغلمان.

البحر: مرآة الوجود الإنساني.

الماركسية: نظرية ساهمت في دفع عجلة التقدم أكثر مما يستطيع الزمن.

الله: عقل العالم الأكبر.

الجنة: اللحظات العابرة من الفرح في حياة الإنسان.

الجحيم: الحياة بعينها.

الاشتراكية العربية: نظرية منتقاة بطريقة لا انتقائية.

فلسطين: قلب العالم العربي المفقود.

الإسكندر: أول قائد ذي رسالة عالمية.

القرامطة: فصيلة عظيمة في تاريخ العرب.

يوسف الخال: أحببته شاعراً ومترجماً وهو شخصية مهمة في الثقافة الحديثة.

أدونيس: قال النفري: (الأثير إلى نفس صديقنا أدونيس) «إذا ضاقت العبارة اتسع المعنى».

دوستويفسكي: كأني أقرأ تاريخ البشرية.

إسرائيل: ظاهرة مصيرها إلى زوال.

الحرية: الإبداع.

الفرد العربي: صفر.

الجماعة: تقوم بدور الفرد أحياناً وأحياناً العكس.

الإسكندرون: راية قديمة للتذكير بالجديد.

الشعر العربي الحديث: سيتبلور أيضاً.

الأسطورة: الوسيط بين الواقع والفنان.

ألبير أديب: رجل كبير القلب لعب دوراً في تشجيع الأدب العربي الحديث، يستحق التكريم.

سوريا: عندما أتذكر سوريا. أتذكر حشداً من الشعراء العرب المجيدين منذ صدر الإسلام حتى اليوم.

العراق: هو قبل كل شيء وطني وأرض الحضارات العظيمة.

أخناتون: نبي التوحيد الأول المظلوم في شعبه.

عزرا باوند: أحبه شاعراً أكثر من ت.س. أليوت الذي ولد من معطفه، وهما من آبائي الروحيين.

عبد الوهاب البياتي: شاعر كتب عليه أن يعيش في العالم الثالث وأن يتعذب ويموت.

الجواهري: آخر العموديين الجيدين.

المتنبي: طموح الشخصية العربية العظيمة في عصر الشك والقلق.

لبنان: ضحية الاحتراب العربي والدولي.

بيروت: مدينة أصدقائي وكتبي وأشعاري. وهي غذاء العالم العربي الثقافي منذ ثلاثين سنة.

الليل: غطاء الأحزان.

الماضي: ليس في حياتي ماضٍي إنني محاصر بين الحاضر والمستقبل، وأكتب لكي لا أختنق.

المستقبل: صورة أحلامنا.

الحياة: إضافة شيء جديد أو هي لا شيء.

الشيخوخة: تجاوزت الخمسين ولم ألتقيها.

الحرب: أنا ضدها إذا لم تكن دفاعاً عن حق شعب في الحياة.

الاستسلام: الموت الحقيقي.

أحمد شوقي: لا يعني لي شيئاً.

رامبو: الأخرس الذي نطق شعراً عظيماً، وجرى دمه في شرايين كل الشعراء اللاحقين.

السفر: الغربة والولادة والموت.

الفن: في العالم العربي يعني الطرب.

الشاعر العربي: طائر غريب مكتوب عليه الصمت والظلام والوحدة والنبذ والنفي.
النضال: حركة للتقدم إلى الأمام وأحياناً إلى الوراء.
النقد: هو عندنا الذم أو المديح.
الجغرافية: حدود ظالمة أغلب الأحيان.
النظام: هو في العالم الثالث سلطة قمعية.
الوضع السياسي الحالي: أسوأ مرحلة منذ سقوط بغداد في يد المغول.
المكاسب: ما يبقى في المستقبل من هذه النار ومن عذاب الشعراء.
الرأسمالية: شريعة الغاب الحضارية.
غادة السمان: كاتبة عربية تريد أن تقول ما لا تستطيع.
القتل: استيقاظ الحيوان في الإنسان.
أبو العتاهية: الرجل المستلب مادياً ومعنوياً.
أبو نواس: الثائر على العدمية.
الوطن: محطة الوصول.
الحلم: السعادة من دون وسيط.
السعادة: لفظة غير واقعية.
البكاء: فيض روحي.
المرأة: إحدى آلهات العالم.
البركة: زهرة من الدموع.
السماء: الحرية البعيدة.
دمشق: قاسيون، ومحيي الدين بن عربي.
النحت في الصخر: نوع من السحر المتجسد.
السينما العربية: لا شيء.
الكلمة: الفعل في أحسن أحواله.
الإمام: القديس الذي أخطأته النبوة.
الأولاد: هم حواس الإنسان الأخرى التي بواسطتها يستطيع تلمس المستقبل.

الموت: بالنسبة إلى الكائنات غير المبدعة هو نهاية الحياة، وبالنسبة إلى المبدعين هو البداية.

الثياب: ما يختبىء فيه البعض.

المكتب: سجن مصغّر.

المقهى: الوطن الصغير الذي تولد فيه الأحلام الكبيرة.

الدرويش: شاعر متنكر.

الناشر: تاجر متنكر.

عمر الخيام: ثورة تظهر عادة ما بين انهيار عصر وظهور آخر.

القصيدة البياتية: ابتهال إلى ما يجب أن يقوله البياتي في المستقبل، وإشارة طريق أكيدة لذلك.

كاتب ياسين

الثورة والرمز

«صباح الخير يا رفاقي القدامى/ ها أنا أعود إليكم بصوتي/ الشبيه بصوت مهرج وحيد/ وأنا أعلم أنه في المساء سترتفع الأناشيد الجهنمية.»

كاتب ياسين

برزت أهمية ياسين في مسرحه، الذي أطلقه المخرج الفرنسي الراحل جان ـ ماري سيرو في بروكسل وباريس في ذروة احتدام الثورة الجزائرية. وبرغم قول ياسين آنذاك إنه مغربي ضال، وإنه «حتى أثناء نضال شعبه في سبيل الحرية، فضل حريته الفردية» فإن نقاده اعتبروه لسان الثورة الجزائرية.

كغيره من كتّاب المغرب العربي، اشتهر عبر اللغة الفرنسية التي بها يكتب، وكانت مجلتا «شعر» و«أدب» اللبنانيتان أوليين في نقل بعض مسرحه الشعري إلى العربية عام ١٩٦٢، حين كان في بداية شهرته.

من أهم أعماله «نجمة»، «المرأة المتوحشة»، «الأجداد يزدادون ضراوة»، «الجثة المطوقة»، «الرجل ذو الحذاء المطاطي»، «حرب الألفي عام» «ملك الغرب» وغيرها.

عاد إلى وطنه بعد الاستقلال من خمس عشرة سنة خارج الوطن، ولم يتوقف عن التمرد والمعارضة لكل ما يراه بعيداً عن رؤيته الراديكالية لمفهوم الثورة الجزائرية.

بداية المغامرة

كتاب ياسين «العمل المجزأ» الذي جمعت مواده وقدمتها جاكلين أرنو ليست أهميته أنه الأول له بعد توقف خمس عشرة سنة عن النشر، بل لأنه يتضمن إلى مشاريع القصص والمسرحيات والقصائد غير المكتملة وغير المنشورة، نتفاً من سيرته الذاتية وكأنها يوميات ناقصة، ولكنها تلقي أضواء على مسيرة هذا الكاتب وتكونه الأدبي والشخصي.

نبدأ الرحلة معه منذ البداية. فهو من مواليد قسنطينة في الجزائر ١٩٢٩ لكن أي يوم؟ يقول ياسين:

«الأكيد أنه شهر آب! لكن أي يوم؟ لا أحد يعرف، وأتذكر عن طفولتي القليل. عندما تركت أمي البيت أول مرة، كنت أبكي بلا انقطاع طوال الليل، في حضن جدتي لأبي، فاطمة، ثم قبل أو بعد، لست أذكر، كسر والدي المرآة بضربة من طرف عصاه الخيزرانية.

ثم جاء خالي مقداد ـ رحمه الله، توفي قبل وقت قصير عن مئة، كما جدنا الأكبر قبلوت ـ جاء إلى بيتنا بلحيته السوداء، وانفجر الخلاف كقنبلة...».

ثم يتذكر في «العمل المجزأ» حنينه إلى أخيه الأكبر بلغيث «الذي توفي من الحزن وهو في الثانية من العمر. كان أضرب عن الطعام بعد رحيل أمي، ولدت أنا في قسنطينة، عند خالتي خدوجة، التي جاءت بالنوبة والمغنين في اليوم السابع لولادتي...».

بدأ حياته الكتابية إثر المجزرة التي قامت بها القوات الفرنسية في الجزائر ١٩٤٥، وكانت فرنسا خرجت لتوها من نير الاحتلال النازي وخرجت التظاهرات في شوارع الجزائر فرحة بتحرير فرنسا، لتطالب بتحررها هي من الاحتلال الفرنسي، فكانت النتيجة آلاف القتلى من المتظاهرين برصاص الجيش الفرنسي، وكان هو بين طلبة الليسيه الفرنسية، في صطيف، ولم يتجاوز السادسة عشرة، وأوقف مع رفاقه، وسجن وطرد من الليسيه.

وسوف يذكر ذلك اليوم على هذا النحو: «كان ٨ أيار ١٩٤٥ وكان النهار صحواً. وكنت ترى الفلاحين والعمال والتجار يتوافدون من كل ناحية، واحتشد جمع هائل، ومر الكشافة في المقدمة، ثم الطلاب، واللافتات تتزاحم، والنشيد على شفاه الأولاد «من جبالنا يرتفع صوت الرجال الأحرار». ومن وراء القنطرة رصاصة، أطلقها أحد رجال الأمن فأصابت العلم. ثم انهال الرصاص، وماجت اللافتات، وتسلح الشعب الأعزل بالكراسي، بالزجاجات الفارغة، بأغصان قطعت في الطريق، بقضبان اللافتات... لكن الشعب قمع في تظاهرته الأولى الهائلة...».

وبعد أشهر كتب أولى مجموعاته الشعرية «مناجيات»، ولم توزع واعتبرت مفقودة، وتفتتح الناقدة الفرنسية كتاب «العمل المجزأ» بها:

«صباح الخير، صباح الخير جميعاً
صباح الخير يا رفاقي القدامى
ها أنا أعود إليكم بصوتي
الشبيه بصوت مهرج وحيد

وأنا أعلم أنه في المساء
سترتفع الأناشيد الجهنمية...».

وتلا هذه المجموعة، في أقل من سنتين، ملحمة صغيرة بعنوان «بعيداً عن نجمة» وفيها ولدت أسطورة «نجمة» التي ستتكرر في قصائده ومسرحياته ورواياته، رمزاً للجزائر.

وفي ملحمته الأولى تلك في منشورات «مركور دو فرانس» العام ١٩٤٨ يقول:

«إقطعوا أحلامي كما لو أنها أقاع أو احملوني إلى نجمة، لم أعد أقدر على الوحدة».

ثم كانت زيارته الأولى لباريس، واختلاطه بالصفوف العمالية، ثم التحق بالحزب الشيوعي ومن ثم شارك في تحرير «الجزائر الجمهورية» لدى عودته إلى وطنه، وفي ١٩٤٩ حجّ إلى مكة ليعود أكثر إلحاداً، وليكتب ١٣ مقالاً باسم مستعار «سعيد العمري».

وفي ١٩٥٠ توفي والده وصار مسؤولاً عن أختيه الصغيرتين وأمه المجنونة التي يقول عنها: «مجنونة، لكن عبقرية، كريمة وبسيطة. كانت تتلفظ بكلمات مثل اللآلىء، أحفظها عن قلب وأنا صغير، دون أن أفهم معناها. صارت مجنونة منذ المذابح في حق الجزائريين، ارتمت في النار ولم تمت، أنقذها أحدهم، ومذاك ما أن ترى ناراً حتى ترتمي فيها. وجهها وكل أطرافها موسومة بالحروق. عشت كل ذلك واندفعت في الجنون باكراً...».

قطع آنذاك علاقته بالصحيفة التي يعمل فيها وعاد إلى باريس حيث زاول مختلف المهن الشاقة ليكسب عيشه. والتقى برتولد برشت العام ١٩٥٤، لقاء سيتحول بعده إلى المسرح، وفي آن التقى جان ـ ماري دوميناش الذي سينشر له روايته «نجمة»، وعن هذا الرجل وتلك الفترة يقول: «عندما يتيسر لي بعض المال كنت أنفقه في الشرب. وكنت أتدبر الأمر بحيث أستطيع أن أشرب كثيراً. وذات صباح دخلت باراً على شكل مركب، اسمه «لاسكال» وطلبت كأساً من النبيذ الأبيض وكان الوقت باكراً ولا أحد معي، ثم دخل رجل أشقر وسمين يعتمر قبعة، وطبعاً تحادثنا: شكوت له بؤسي وأخبرته عن محاولاتي في الكتابة. وشاءت الصدفة أن يكون صاحب مطبعة. وكان اضطهد في موجة اضطهاد مؤيدي الجنرال بيتان. لكن يبقى هو الذي منحني فرصتي الأولى ككاتب، فطبع لي في ألف نسخة كتابي الأول. وكان آخر عمل له. وعلمت منذ فترة أنه يعيش حالياً في مرسيليا كمتسكع...»، كان ذلك في ١٩٥٦.

هكذا طلعت رواية «نجمة» ونقلتها إلى العربية في ١٩٦٢، ملكة أبيض عيسى وأعيد نشرها في بيروت ١٩٨٠.

وفي آونة صدور «نجمة» تعرف إلى المخرج المسرحي الفرنسي جان ـ ماري سيرو، الذي

كرس اهتمامه بالعالم الثالث (شاهد له اللبنانيون في إطار مهرجانات بعلبك الدولية إخراجه لمسرحية «العاصفة» للكاتب المارتنيكي إيميه سيزير)، وأعجب سيرو بمسرحية كاتب ياسين «الجثة المطوقة» وكانت نشرت في مجلة «أسبري»، فأخرجها في بروكسل ثم باريس (١٩٥٨ و١٩٥٩). لكن لمرات قليلة، بسبب الرقابة المشددة آنذاك على النشاط الأدبي أو الإعلامي المؤيد للثورة الجزائرية.

وقدم له سيرو بعد ذلك «المرأة المتوحشة» في ١٩٦٣ وكان نقلها إلى العربية قبل ذلك بعام أدونيس في جزئين، ظهر الأول في مجلة «شعر» (العدد ٢١) والثاني في العدد الأول من مجلة «أدب». وفي العام نفسه نقل أنسي الحاج الجزء الثالث والأخير من هذه الثلاثية في العدد الثاني من مجلة «أدب»، بعنوان «العقاب»، وسيتغير العنوان فيما بعد.

ثم قدم له سيرو في ١٩٦٧ مسرحية «الأجداد يزدادون ضراوة» على خشبة مسرح الأمم في باريس. وبها تكتمل الرباعية التي تبدأ من «الجثة المطوقة» وتستمر مع «المرأة المتوحشة» وتمر بمسرحية «مسحوق الذكاء» وكلها تنويعات على الرموز التي تضمنتها باكورته وأهم أعماله «نجمة». فالشخصيات نفسها تتكرر وإن في مواقف مختلفة.

عندما التقيت جان ـ ماري سيرو في مهرجان الحمامات المسرحي في تونس ١٩٦٨، (وكنا عضوين في اللجنة الحاكمة في المهرجان) سألته عن ياسين، فقال إنه الأهم بين كل الذين التقاهم من كتّاب المغرب العربي، وإنه مزيج من برشت وجينيه والتراث المغربي الشعبي، وعن المعنى السياسي لكتاباته قال إن ياسين مثل كل المواهب الثورية الناشئة في العالم الثالث، يجعلنا نحن الغربيين نرى أنفسنا من جديد.

«نجمة»

أهمية هذه الرواية على الصعيد التاريخي أنها كانت فاتحة خط جديد في التأليف المغربي. فيها للمرة الأولى تناول الواقع على مستويين مباشر ورمزي، وساعد الكاتب على ذلك أنه كان يتناول الواقع كشاعر قبل أن يكون روائياً أو مسرحياً، من هنا روايته، كما مسرحياته، ذات نفس شعري مكثف. وهذه الرواية بشخصياتها ورموزها تتخذ حجمها الأكبر من المسرحيات التي تلتها، حيث الأشخاص والرموز نفسها. فيصعب تلخيصها، كما يصعب تلخيص الشعر، لكنها تدور حول أصدقاء أربعة: «رشيد» و«لخضر» و«مراد» و«مصطفى»، أصدقاء أربعة يعيشون في عنابة (الجزائر) يشغلهم الحب لامرأة واحدة هي «نجمة» زوجة «كامل». ويحيط بمنشأ «نجمة» وأصلها سر دفين يتكشف لكل منهم تدريجاً عن طريق الآخرين. وعندما يكتشفون السر تبدو صاحبته أصعب مما كانوا يأملون.

ويلتقي الرفاق الأربعة بعد صدمات ومصائب عدة، ويلتحقون بورشة، وهناك «لخضر»

يقتل الفرنسي صاحب الورشة، بعد شجار، ويفر إلى الغابات، لكنه يوقف ويسجن، ثم يهرب الآخرون. و«لخضر» يلتقي في السجن من جديد بصديقه «رشيد» الذي يكون فرَّ من الجندية، وتظل ذكرى «نجمة» تلاحق الأربعة، تتراءى لهم دون انقطاع: «مراد» في سجنه الذي سيبقى فيه و«رشيد» في مسقطه قسنطينة حيث اعتزل، و«مصطفى» في مذكراته التي انصرف لكتابتها، و«لخضر» في الجبال التي التجأ إليها بعد فراره.

قد تبدو الرواية على هذا النحو وكأنها ميلودراما من القرن التاسع عشر، لكنها أبعد من ذلك، بقراءتها على مستوى رمزي، فهي تذكر بروايات فولكنر، كما يقول الناشر. وستتضح أكثر الأبعاد الرمزية لهذه الشخصيات ومواقفها في المسرحيات التي سينسجها كاتب ياسين من مواد رواية «نجمة»، وقبل استكمال الحديث عن هذه الشخصيات لا بد من محاولة إيجاد مصدر الرمز الذي سيجعل «نجمة» بإجماع النقاد أنها الجزائر.

يخبرنا فؤاد دوارة نقلاً عن تاريخ الجزائر الحديثة الذي كتبه محمد عوده، أن الحزب الأول في الجزائر الذي قام للتحرير في العشرينيات على يد مصالي الحاج كان اسمه «حزب نجم أفريقيا» وهو الذي تحول بعد تقاعس الحاج، في أعقاب الحرب العالمية عن مواصلة النضال، وكان لقب بـ«أبي الوطنية في شمال أفريقيا»، إلى ما صار يعرف باسم «حزب الشعب» الذي يتناوله ياسين مراراً، تلميحاً وتصريحاً. وما شخصية «لخضر» إلاّ صورة مصالي الحاج. وتشابهت الشخصيتان، كما سنرى في أول المسرحيات لياسين انطلاقاً من روايته «نجمة».

«الجثة المطوقة»

في هذه المسرحية نرى «نجمة» و«حسن» و«مصطفى» و«طهار» يتساءلون أين «لخضر» الذي اختفى. ونعرف أن «نجمة» تعشق «لخضر» وهو لا يبالي، فتقول «نجمة»: «ها أنا ترملت قبل أن تمس بكارتي».

وإذ تلتقي «لخضر» تعاتبه بقولها:

«إن روحك القاسية توجعني
إلبس عليك الحداد
ولكن لست ميتاً إلاّ لي».

فيجاوبها: «بغيابي سوف يزدهر هجرانك».

ثم نعرف أن «لخضر»، من التعذيب الذي ناله على أيدي جلاديه ليشي برفاقه، يفقد رشده فيطلقونه ليكون عبرة لغيره، ويثب «طهار» على «لخضر» فيطعنه بمدية ويهرب، ويتقدم

«لخضر» مترنحاً نحو شجرة برتقال فيتعلق بها وينسى المدية في ظهره، ويتحلق الناس بينما هو يقول: «لست سوى سلم فلا أنا ميت ولا أنا حي»، ويحاول صديقاه «مصطفى» و«حسن» أن ينزلاه، لينتزعا المدية من ظهره، فلا يرضى قائلاً: «إنها مدية أبي. إنها سكيني»، ويهزان الشجرة فيتساقط البرتقال من الشجرة ولا يسقط هو، ويهبط الستار على صوت الجوقة:

«يا مناضلي حزب الشعب لا تتركوا أسراكم».

الأسلاف يزدادون ضراوة

وفي هذه المسرحية نرى «نجمة» التي تاهت في البراري غلب عليها لقب «المرأة المتوحشة» ونرى «حسن» و«مصطفى» في السجن يتفقدهما الجد الأسطوري «قبلوت» فيسأل:

«قبلوت ـ كيف حال القبيلة؟

لخضر ـ سيىء للغاية.

قبلوت ـ ماذا يحدث؟ ألم أترك لكم أرضاً؟

لخضر ـ أرض؟

مصطفى ـ لم تعد لنا.

وجه سجين ـ صارت مليئة بالأعشاب الضارة.

قبلوت ـ ماذا صنعتم؟

مصطفى ـ سجون.

قبلوت ـ وماذا أيضاً؟

وجه سجين ـ أناشيد وطنية».

ويهربان من السجن ويتنكران بزي الفرنسيين ويطاردان «الطهارة»...

وتنتهي مغامرتهما عند «المرأة المتوحشة» التي تاهت في البراري، يلاحقها العقاب فتحاول أن تنهره كل مرة، وكل مرة يعود ليصرخ بها:

«آه، لو لم يرسلني العجوز قبلوت، جدنا جميعاً، لوضعت حداً لهذا الوفاء الغيابي الجنوني، لكن عليَّ أن أقدم حساباً عن جثة، وأعيد الأرملة إلى القبيلة، مظهراً لها الطريق المشؤوم المحاذي لعظام الموتى، عند جحر قبلوت وكل أخصائه. الويل إن تأخرت! سوف تجد هناك أكثر من شقيق، وعندئذٍ سيرتفع الشقاق حتى الأجداد، حتى قبلوت الزائل، حتى الكارثة. لكن أنا نفسي أرى نفسي، وقد جرني الإغراء، عاشقاً، وها أنذا أمد عقالي الطويل، وقد بعثت بألم من الموت،

أجزئ الصورة النهائية للحبيبة تجزئة لا نهائية. أنا أيضاً لي قلب، وبما أني طائر فقلبي ثقيل. إن النار تهدد، وربما انفجرت في عز تحليقي، حتى وإن احتطفني دوار الريح، ذلك الشبح الضاري، من العاصية، ونفاني...».

وتتساءل «جوقة العذارى»:

«أي حلف وقعت، هذه المتوحشة، مع طائر الموت؟».

لكنها لا تستسلم له، ويلحق بها «حسن» و«مصطفى» ثم يقتتلان عليها، فيقتل «مصطفى» صديقه لأنه كان «بدأ يصير مجنوناً مثل لخضر». وتقول رئيسة الجوقة:

«إن كل حرب هي طرواده، وفي كل حرب «هيلانه» من الحب إلى الموت، الحرب هي أقصر طريق».

ويمتد أحد أروع المشاهد طويلاً جداً و«المرأة المتوحشة» تنتظر مصيرها على يد «مصطفى» أو في براثن العقاب.

ويقول «مصطفى»:

«هي ذي الوردة مقبوضة من خناقها

ومنحنية على ساقها عند نهاية مطافها

هل يجب ترك الوردة لعواصف الرمال، لقبلة العقاب؟».

وينتهي المشهد بوصول الجند الباحثين عن «مصطفى» وتبدأ المقتلة وتموت «نجمة» أمام أعين «جوقة السلف».

الواقع والأسطورة

لم تكن هذه الرباعية تدعي أنها تحاول التثوير، بل التنوير.

وعندما قدم جان ـ ماري سيرو المسرحية على خشبة مسرح الأمم في ١٩٦٧ كانت الجوقة التي قادتها مرغريت تاوس عمروش بألحانها «القبلية» ذات وقع لا ينسى، كما تذكر جاكلين أرنو. وكان يتضح عملاً فآخر، أن ياسين يخلق في الأدب المغربي ما كان الروائيون والشعراء في أميركا اللاتينية يخلقونه في الطرف الآخر من الأطلسي. كان ثمة شعور عميق بهذا التراث الحي المليء بالرموز الأسطورية التي تصلح للتعبير عما يمكن أن يخلق في الحاضر لحمة تمنع التمزق الذي يهدد باندثار كل القوى الحية لتصنع وطناً متميزاً. لكن التراث لدى ياسين لم يكن الدين أبداً، لشعوره بخطر استعمال الدين كوجه حضاري مقابل وجه حضاري آخر، وأنه الذي يبدو أن ياسين كان يحاول أن يتجنبه لأنه يدرك بحساسية الشاعر المنزلق الخطر الذي يؤدي إليه، والذي يطحن إنسانية الإنسان في

الحضارتين المتعاديتين على هذا الأساس الخاطىء. لهذا كان تركيزه على التراث الوثني، أو الأصح على التراث الشخصي في بيئته التاريخية والجغرافية، في كل ما يفصله عن القوى التي تحاول خنقه، وفي كل ما يصله بالقوى التي تشده إلى إنسانيته. وهذا ما يجعل أدب ياسين ورفاقه في موقع أكثر دقة وأكثر حرجاً من موقع كتّاب أميركا اللاتينية، الذين ما كانوا يشعرون بالحرج نفسه من العودة إلى رموزهم الوثنية العريقة، لأن الدين لم يكن هو الذي يفصلهم عن القوة الاستعمارية لشل حريتهم في بناء قوميتهم. وهنا يمثل ياسين ورفاقه من اللامتدينين النموذج الحضاري الأصح في الصراع مع الاستعمار، فليس للاستعمار الذي يناضل ضده ياسين وجه ديني مختلف، بل وجه سياسي مختلف وإن كان يختفي وراء قناع قد يجعل له المغرضون ملامح دينية. إن أممية ياسين كانت تمنعه من ذلك، فلم يشعر بالحرج أن يدافع في أدبه عن قضية فييتنام كدفاعه عن قضية فلسطين كدفاعه عن قضية الجزائر.

وإلى هذا، منحه التجاوُه إلى الأساطير القومية ورموزها بعداً شعرياً مكثفاً يغني بعدها الإنساني، دون أن يخون البعد السياسي الذي يحدد إطار التزامه الأدبي.

من هنا يستطيع شخص مثل إدوار غليسان، في مقدمة إحدى مسرحيات ياسين أن يكتشف، هو الغريب عن التراث الذي يعتمده ياسين:

«أن الواقع الذي يعبر عنه ياسين هنا إنما هو الواقع الجزائري سواء في «الجثة المطوقة» أم «الأسلاف يزدادون ضراوة»، وليست «نجمة»، المرأة المتوحشة، سوى الجزائر، بدراميتها المتكررة حيث تتوالى الحركة بين أعذب التفاصيل، وأدق اللفتات، وأروع الشعر، وحيث الرموز هنا لا تبدو كزخارف بل إنها جزء من صميم الواقع».

وعندما تسأل جوقة الفتيات «المرأة المتوحشة» عن وجودها في البرية تجيبهن:

«إنها الحرب، الآن أو أبداً. فلنأخذ حرياتنا: إن لنا الآن ميزتين: الحداد واحتمال الشدة، فلنضف إليهما ضراوة الغضب، لنزحف نحن إلى القتال. هل رأيتن السلاح؟ أنظرن... حيث يحلق العقاب فالجثث ليست بعيدة، وحيثما الجثث يوجد السلاح».

يقول ياسين:

«من خلال مصير أجيال من فلاحي الشرق القسنطيني، سيتابع المشاهد مصير بلدي، ذاك المصير الذي يمتزج فيه التمزق بالعاطفة منذ الاحتلال التركي حتى الفتح الفرنسي».

مسحوق الذكاء

وإشارة في عرضنا لرباعية كاتب ياسين إلى مسرحية تتوسط سابقاتها وهي بعنوان

«مسحوق الذكاء» وبرغم ضآلة أهميتها على الصعيد الدرامي، (حتى حين قدمها كرم مطاوع على «مسرح الجيب» في القاهرة ـ ١٩٦٧، عاهداً في الدور الأول إلى عباس فارس) فإنها جزء لا يتجزأ من العمل ككل. لكنها تميزت عن سابقاتها بأنها انقسمت إلى كوميديا في الجزء الأول فإلى تراجيديا في الجزء الثاني، فأفقدها ذلك وحدتها الدرامية. ويبدو أن ياسين أراد أن يتوجه في القسم الأول إلى العامة حين رأى أن الكثافة الدرامية لشعره، برغم الرموز التراثية، صعبة الوصول. ومن هنا اختياره شخصية «سحابة الدخان» التي تذكر بشخصية «جحا» المحبوبة جداً في المغرب العربي، وحاول عبر نهفاتها المباشرة أن يكشف حقائق مؤلمة في الواقع الجزائري. تارة يهاجم الحكم الاستبدادي وتارة رجال الدين وطوراً رجال المال المستغلين. ولم يسلم الشعب من سخريته، فسخر ياسين من السلبية والاتكالية والفهم الخاطىء للدين، ولم يكن غريباً أن يجعل بطل المسرحية «سحابة الدخان» ـ سمي كذلك لأنه لا يفارق نارجيلته ـ ينام ثلاثة أيام إثر ثلاثة أيام فإذا طالبته زوجته بالنهوض والبحث عن عمل قال لها: «نامي ودعيني أنم. أنت دائماً في عجلة من أمرك ألا تثقين بالثورة؟».

والحق أن لسان «سحابة الدخان» لم يسلم من شره أحد حتى اضطر السلطان ليكف عنه هذا اللسان أن يعينه مؤدباً لولي العهد. وهنا تتحول المسرحية إلى السياق الذي كانت عليه أخواتها، فإذا بصورة العقاب تظهر من بعيد يتبعها على خشبة المسرح شبح «علي» ابن «نجمة» و«لخضر»، والعقاب لا يكف عن التهويم و«جفونه تفتح وتغمض كما لو أنها على حافة الواقع»، على تعبير رئيس الجوقة.

ويتكلم «علي» أمام الجوقة كلاماً يمليه عليه العقاب فلا تفهم منه شيئاً فتحيله إلى «فيلسوفها التقدمي» أي إلى «سحابة دخان» الذي ينبئه بأن السلطان سيستدعي ابنه بعد قليل لتسلم الحكم. وتتوالى المشاهد و«علي» يتلقى دروسه على «سحابة دخان» ويبادله خداعاً بخداع وشبح الأمير، ولي العهد، يحلم داخل قبة من البلور، ويكاد يذوي في عزلته، وكذلك «علي» الذي يكاد يذوي في بؤسه وهو يحلم أيضاً، ويصطدم «علي» في حلمه بقبة البلور. فينتبه الأمير من حلمه، ويدور بينهما حوار ينتهي بأن يحطم «علي» القبة البلورية بحجر فيسود الظلام، وتضاء الأنوار فجأة على مشهد الختام، فنرى ممرضين من جيش التحرير يحملان الأمير على نقالة، ويعتذر «علي» للسلطان عن موت ابنه ويحمله المسؤولية بينما العقاب يحوم فوق الأمير ويقول رئيس الجوقة: «ابتعد أيها العقاب... دعه ينهي حلمه الأخير».

خاتمة

في حديث أخير قبل وفاته بقليل يعترف ياسين بأنه تحمس لمبادىء الثورة الفرنسية أكثر من حماسة الفرنسيين لها، الذين يأخذ عليهم نسيانهم أنهم مدينون بحريتهم لها، لمجرد تذكرهم دموية روبسبيار ورفاقه. ويقول إن لكل إنسان شيطانه.

«أما أنا فشيطان نفسي، لكنه شيطان يعترف بأخطائه».

ويحلم ياسين باشتراكية في العالم العربي، ويتمنى أن يجتمع الكتاب من كل بلدان العالم ليكتبوا عملاً واحداً ضد كل أنواع القهر والاضطهاد «بحيث تكون الدعوة عامة فلا يبقى أحد لا مبالياً بالآخرين».

وعن الشيخوخة والموت:

«الموت إنما هو قريننا العزيز الذي لا بد من وصاله. إنه الخطيبة السامية، نتزوجها في نهاية المطاف، وآنذاك يكون لها نظرة صارمة».

برغم الكثير الذي أوردناه عن كاتب ياسين، شخصه وأدبه، فالكثير بالتأكيد، يبقى للقول. وأهم ما يمكن أن يقال عن ياسين أنه أنقذ أدبه من تغيّر الظروف السياسية بالالتجاء إلى الرمز، ما يجعل قارئه اليوم يجد أن أدبه لا يتحدث عن الحرب مع الكفار الفرنسيين، بل عن الحرب الأهلية، مع انتقال رمز الكفر من الخارج إلى الداخل، وأما الدم فيتجدّد.

توفيق صايغ

السيرة الذاتية عبر الآخرين

«قد أعيش إلى أن يجيء وقت/ أتشوق فيه إلى هذا الزمن/
الذي أنا فيه في منتهى التعاسة»

فوجيوار نيوكيوسوكي

وضع قدميه في المصعد. أغلق الباب وراءه. ضغط على زر، فصعد المصعد وبدأت روح توفيق صايغ تصعد. كان جسده يصعد، وروحه تصعد. كان كل شيء في ذلك المصعد الذي يصعد، يتخفف من ثقل البقاء على الأرض، البقاء في الحياة. كان موتاً منتظراً، لا تكشيرة خوف ولا أنّة ألم. كان توفيق صايغ يموت وحده ـ كما تنبأ ـ كحيوان:

«ما نفع أن نكون أناساً طالما نموت كحيوانات؟». كانت تلك الفكرة بداية الرعب في حياة توفيق صايغ. لكن أية حياة؟

عاش توفيق صايغ كحيوان مذعور تلاحقه ضحكتان، على جسر مكسور بينه وبين العالم، ضحكة شيطان وضحكة إله.

عندما تعرفت إليه في أواخر الخمسينيات كان يبدو، كما يطيب لصديق أن يصفه، ورقة نعي مفتوحة: عينان واسعتان كبئرين، تتلقفان الأشياء المرئية وغير المرئية فتسقط في أعماقها دون صوت. من يعرف كيف كانت تتخابط أشياء العالم في أغوار البئرين اللتين هما عيناه؟ لكن توفيق صايغ يطرح هو نفسه أسئلة: «بضع أسئلة يطرحها على الكركدن». كل نظرة سؤال، كل خطوة سؤال. كان لغزاً يعبر غابة التساؤل بين الحياة والموت. لا رجاء في عالم توفيق صايغ. لا عزاء. لا أمل.

من يجرؤ على السعادة في عالم كالذي عرفه توفيق صايغ، كالذي عاشه؟ «الذين قدروا على السعادة هم الذين لم تصلهم أخبار الرعب بعد». لكن أية أخبار تلك التي عرفها

توفيق صايغ؟ ما الذي جعله يقول:

«أستمرىء الانتحار التدريجي البطيء، أتلذذ، أتمتع به، أرتمي عليه ارتماء الرضيع على ثدي ماردة، فلا أستعجل اللذعة المريحة الحاسمة»؟

توفيق صايغ، الذي عاش حياة بائسة حتى الرعب، كانت قصيدته الأكيدة هي حياته. توفيق صايغ هو الوحيد الذي يستطيع أن يفك رموز حياته أمام الآخرين المشدوهين به. لكن توفيق صايغ يرد على تساؤلات الناس عن حياته، بكلمات الآخرين، إمعاناً في الغموض.

في زهاء ألف قطعة ورق صفراء، سمح لي أحد أقربائه بالاطلاع عليها، وأتمنى أن أجدها منشورة ذات يوم، سجل توفيق صايغ، بخط يده، كلمات مأخوذة من نصوص منشورة وجعل عنواناً لهذه المقتطفات: «توفيق صايغ عن فلان عن فلان... شبه سيرة ذاتية».

من الألف صفحة اخترت الكلمات التالية ورتبتها كما أعتقد أنه كان سيرتبها لو سمح له الوقت بذلك:

عن المفكر الدانمركي كيركيغورد، في «يومياته»:

بعد موتي لن يعثروا بين أوراقي (وهنا يكمن عزائي) على إشارة أو تلميحة واحدة إلى ما ملأ حياتي بصورة أساسية، لن يعثروا بين مخلفاتي على الكلمات التي تفسر كل شيء، والتي غالباً ما تخلق أحداثاً ذات أهمية هائلة، بالنسبة إلي، من الأشياء التي من شأن الناس أن يعتبروها ترهات، والتي، أنا بدوري أعتبرها من دون نفع عندما أستل العلامة السرية التي هي مفتاحها وتفسيرها.

عن الشاعر الإسباني لوركا من «المشهد التمهيدي» لملهاته النثرية «رقبة الفراشة الشريرة»:

أيها السيدات والسادة ـ إن المسرحية التي ستستمعون إليها بعد لحظة ليست ذات أهمية كبيرة، ومع هذا فهي مقلقة مشوشة. إنها ضرب من ملهاة مهزومة عن فراشة إذ راحت تنشد القمر فإنها لم تصل إلاّ إلى انسحاق قلبها...

عن المسرحي والروائي السويدي أوغست ستريندبيرغ، من مقدمة لروايته «اعترافات مجنون»:

هذا كتاب فظيع. إني أعترف بهذا بدون أية تحفظات، وأتأسف مرير الأسف لأني قد كتبته.

من الذي جعلني أقدم على كتابته؟

الضرورة الواضحة بأن أغسل جثماني قبل أن يقفل عليه في تابوتي إلى الأبد.

عن الروائي الأميركي هيرمان ملفيل، من روايته «المحتال»:

أحد الأشخاص يقول:

«أيها الحمقى! يا قطيع الحمقى، تحت إمرة قبطان الحمقى هذا، في سفينة الحمقى هذه!».

عن نيتشه، من كتاب «أنا وأختي» المنسوب إليه:

أنا، كتابع من أتباع أيونيسوست، عربيد لا يعربد، وبوهيمي لا يتمتع بالشراب، ونصير للدوامة الكونية بلغت به العلة حداً يجعله لا يقوى على أن يطوق بذراعه خصر امرأة ويراقصها.

عن الراوية والناقدة الإنكليزية بريجيد بروفي، في روايتها حيث يجري أثناء الحفلة هذا الحوار بين بطلة الرواية وبطلها:

ـ أأنت ثائر على المجتمع؟

ـ الواقع أني أقرب إلى أن أكون منبوذاً من المجتمع. أصح أن أقول إن المجتمع قد رفسني إلى خارجه من أن أقول بأني رفسته.

عن الشاعر الإنكليزي الأميركي و. هـ. أودن، من مقال له في مجموعته النقدية «يد الصباغ»:

«وبعد»، قال نرجس الأحدب وهو يتأوه، «فعلي أنا تبدو الحدبة وسيمة».

عن الروائي الإيطالي شيزاري يافيزي، في يومياته التي نشرت بعنوان «مسألة العيش هذه»:

استمع إلى رجل مستوحد مستوحش وسيتكلم أكثر مما يتكلم أي شخص آخر.

عن الروائية الفرنسية سيمون دو بوفوار، في المقدمة التي وضعتها لسيرة فيوليت ليدوك الذاتية «بنت الحرام»:

إن من يتحدث إلينا من أعماق وحدته فإنما يتحدث إلينا عن أنفسنا.

عن جان جاك روسو، في «إعترافاته»:

أعرف أن ليس للقارىء حاجة خاصة بأن يعرف هذا كله، لكن لي أنا حاجة بأن أطلعه على هذا كله.

عن ماثيو آرنولد، الشاعر والناقد الإنكليزي، في قصيدة له:

هائماً بين عالمين، مبك واحدهما، والآخر لا طاقة له على أن يجيء للوجود.

عن هنري ميلر، في إحدى مقالاته في كتابه «الربيع الأسود»:

بودي هذه الليلة أن أفكر في إنسان واحد، فرد وحيد، رجل بلا اسم ولا وطن، رجل أحترمه لأنه ليس بينه وبينكم أي شيء مشترك إطلاقاً ـ في أنا.

تصدير رواية فلوبير «تجربة القديس أنطونيوس»:

أيها السادة الأبالسة

أتضرع إليكم كفوا أيديكم عني

أيها السادة الأبالسة

أتضرع إليكم كفوا إيديكم عني.

عن هنري ميلر، في دراسته عن رمبو بعنوان «زمان القتلة»:

الجحيم أي شيء، أي مكان، يظن المرء أنه الجحيم. إن كنت تعتقد أنك في الجحيم، ففي الجحيم أنت.

عن كيركيغود، في «مفكراته» ـ أثناء مرضه الأخير:

كانت لي، مثل بولس، «شوكة في الجسد»، فلم يكن بمقدوري أن أقيم العلامات الاعتيادية في الحياة واستنتجت بالتالي أن المهمة الملقاة على عاتقي فوق اعتيادية، خارقة.

عن الروائي الإنكليزي فردريك روف، أو «البارون كورفو»، من روايته «الرغبة في الاكتمال والسعي إليه»:

لكنه كان يعتقد بيقين في عمق أعماق روحه بأن حياته كانت غلطاً ـ غلطاً، لأنه كان ينقصها البيت والترحاب اللذان حاول أن يحتقرهما ونجح في محاولته لحد بعيد، واللذان استغنى عنهما بيسر كبير ولا مبالاة فائقة ـ واللذان كان يعتقد اعتقاداً راسخاً بأن عليه أن يحصل عليهما وأن يقنع بهما، شأنه بذلك شأن سائر الناس. أقول إنه كان يعتقد الآن بذلك. لقد أطلعني هو نفسه على ذلك.

عن أوسكار وايلد في إحدى رسائله:

لماذا يركض الإنسان إلى هلاكه؟ لماذا يجد في الدمار كل هذا السحر والفتنة؟ لماذا لا بد للمرء، عندما يقف على ذروة، أن يلقي بنفسه للحضيض؟ ليس من يدري، لكن هذا ما يجري.

عن رودلف فريدمان، من مقال له بعنوان «كيركيغورد: تحليل الشخصية النفسانية، في مجلة «هورايزون»»:

... ذلك أن المرء لا يظل على قيد الحياة، إلاّ طالما ظل يتوقع الحب.

عن السفر الأبوكريفي «يهوديت»، الأصحاح ١٦ العدد ٧:

لكن الرب القدير قد ضربه وسلمه إلى يدي امرأة.

عن قصيدة للشاعر التروبادوري بيير فيدال:

سيدتي العظيمة، يخيَّل لي
أني أرى الله حين أحدّق.

عن الشاعر الإنكليزي المعاصر جورج باركر، في روايته «النورس الميت»:

كيف يمكن لامرئ ما أن يحب وحشاً فظيعاً؟ هذا بمنتهى السهولة ـ إذا كان المرء ذاته وحشاً فظيعاً.

عن الشاعر الأميركي المعاصر بول كارول، في ختام إحدى قصائده:

... إن الحب هو الاسم الذي نطلقه على رعبنا.

عن الأديب والمفكر السويسري دني دو روجمون، في كتابه «نصيب الشيطان»:

وإذ كان يفتح فاه ليجيبها، لطمته لطمة عنيفة كسرت أسنانه بها. كان يود أن يتكلم، لكن الألم حرَّف الألفاظ قبل أن تتمكن من الخروج من فمه. حاول أن يقول: «أحبك»، وتمتم: «شرموطة!» أو شيئاً مثل ذلك.

عن مسرحية «الموت والشيطان» للمسرحي الألماني فرانك ودكند ـ مستر كونيغ يقول:

أي عذاب عذابي!

كم ليلة وليلة صرفتها أبكي وأجهش لرفض النساء لي بهذي القساوة! والآن تأتي، لأول مرة في حياتي، توشوش بالحب لي ـ بغيّ.

عن الناقد المسرحي الإنكليزي كنيث تاينان، في مقاله «المسرح والمعيشة» الذي أسهم به لكتاب «بيان»:

... ذلك الضرب النرطوقي من الحب، الذي يصرف الإنسان فيه حياته مفتشاً على رفيق ذي جرح يوافق أسنانه هو.

عن القديس فرانس دو سال، كما يقتبسه فيكتور غولانتس في كتابه «سنة جديدة من النعمة»:

إن الشيطان يسره الحزن والكآبة.

عن الروائية الفرنسية كريستيان روشفور، من روايتها «راحة المحارب» ـ أحد الأشخاص يقول:

لكل امرىء الفأس المقدسة التي يستحقها.

عن مايكوفسكي، من قصيدته الطويلة «غيمة ترتدي البنطلون»:

لكني رأيت شيئاً واحداً.

إنك جيوكوندا

لا بد من أن يسرقوها.

....

وسرقوك.

عن المسرحي الشاعر الألماني برتولد بريخت، في مقدمة لقصيدته «ألمانيا»:

ألمانيا

ليتحدث سواي عن خزيها، أما أنا فعن خزيي أنا أتحدث.

عن الشاعر الإنكليزي المعاصر جورج باركر، من روايته «النورس الميت»:

لماذا سمحت لهذه الكلبة الشرهة والشبقة أن تبدأ بتمزيق حياتي شرراً؟ لسبب واحد: لأني أكثر منها شبقاً وشراهية.

عن الروائية الأميركية رجونا بارنز، في روايتها القصيدة «غابة الليل»:

نورا تتكلم عن صديقتها روبين:

واستدارت، ونامت. وعندئذٍ قبلتها، ممسكة بيديها وقدميها، وقلت: «موتي الآن، كيما تهدئي، كيما لا تمسك من جديد أياد قذرة، كيما لا تأخذي قلبي وجسدك وتتركين الكلاب تشمشمهما ـ موتي الآن، وعندئذٍ ستكونين ملكي إلى الأبد».

عنوان كتاب للصحافية الأميركية دوروثي طومسون:

«الجرأة في أن تكون سعيداً».

عن الشاعر الياباني فوجيوارا نوكيوسوكي، من القرن الثاني عشر:

وقد أعيش إلى أن يجيء وقت

أتشوق فيه لهذا الزمن

الذي أنا فيه في منتهى التعاسة،
وأتذكره بحنان.

عن الروائي الإيطالي شيزاري يافيزي، في يومياته التي نشرت بعنوان «مسألة العيش هذه»:

إن كانت الأمور قد ساءت لهذا الحد بينك وبين المرأة التي كانت كل ما تحلم به، فبينك وبين من ستسير الأمور سيراً حسناً في أي يوم من الأيام؟

عن الروائي الفرنسي هويسمان، من القرن التاسع عشر، في روايته «هنالك». مدام شانتيلوف، في رسالتها الأخيرة إلى حبيبها دورتال، تودعه فيها:

«... وداعاً، وإلى الأبد! ما عليَّ الآن إلاّ أن أعود ذاتي من جديد على العزلة والوحشة التي حاولت أن أخونها».

عن كافكا، في «يومياته»:

سيزيف كان أعزب.

عن جان كوكتو، في رواية «الوغد»:

لم يكن من الضرب من الرجال الذين ينصرفون مولّين. كان وحيداً من ذلك الفصيل الملعون، الذي يلبث ويظل، إلى أن يشرب القطرة الأخيرة.

عن الشاعر الأميركي دوايت وينمان، من قصيدته الطويلة «نشيد نفسي»:

«هل أناقض ذاتي؟
أجل أجل إذاً، إني أناقض ذاتي».

عن الأديب الإنكليزي بول بوطس، في كتابه «وأنت أطلق عليك اسم بياتريس»:

«لا تشك قط في أنه لا حذاء لك في حضور شخص ليست له قدمان».

عن الروائي الإنكليزي مالكولم لاوري، من رسالة كتبها جون دافينبورت في ١٩٣٦:

«هذه ليست صرخة الصبي الذي صرخ: الذئب، الذئب! إنه الذئب ذاته الذي يصرخ طالباً النجدة».

عن أ. هـ. كار، في دراسته عن دوستويفسكي، من رسالة بعث بها الشاعر شيولوفسكي إلى ميشيل دوستويفسكي، شقيق الروائي:

«إن قاع النهر يغويني بذات التحرق والشغف الذي يغوي فراش العروس به خطيبته».

عن كافكا، في «دفاتره»:

لقد صرفت حياتي أقاوم الرغبة في وضع حد لها.

عن الروائي الإيطالي شيزاري يافيزي، في يومياته التي نشرت بعنوان «مسألة العيش هذه»:

«ليس بوسعك أن تهين شخصاً ما إهانه أبشع من أن ترفض أن تصدق أنه يتعذب».

عن الروائي الفرنسي غوستاف فلوبير، من رسالة بعث بها إلى الروائية جورج صاند:

«أما في ما يتعلق بفورة عملي واستعاره، فإني أجدها أشبه بنوبة قوباء. إني أحك ذاتي وأنا أبكي، إنها لذة وعذاب في الوقت ذاته».

عن رئيسة مارتيان، زوجة المفكر الفرنسي جاك مارتيان، في مذكراتها بعنوان «لقد كنا أصدقاء معاً»، حيث تقتبس هذه النبذة من مفكرات ليون بلدي:

«إن الله يجلس إلى مائدة آلامي وكأنما يجلس إلى وليمة».

عن المسرحي والمخرج السويدي أنغمار بيرغمان، في فيلمه «الينبوع البكر» ـــ يتفوه طوري في نهاية الفيلم بهذه الصلاة:

«إني لا أفهمك، يا إلهي... ومع هذا فإني أتوسل إليك أن تغفر لي، فإني لا أعرف طريقة أخرى لأعيش».

عن ت. س. إليوت، في قصيدته «الأرض البوار»، حيث تقول إحدى شخصياتها:

«لا أستطيع أن أربط معاً

بين أي شيء وأي شيء».

عن أوسكار وايلد، في «من الأعماق»:

لم يكن ليخطر ببالي أنه على يد منبوذ سأصبح أنا ذاتي منبوذاً.

عن بودلير:

«لكل امرىء الحلم الذي يستحق».

عن الروائي الأميركي جاك كيرواك، من روايته:

«إن أية قصيدة من قصائد بودلير لا تستحق الحزن الذي قاساه ودفعه إلى كتابتها».

عن جان كوكتو:

«سال دمه حبراً».

عن الشاعرة الأميركية المعاصرة ماريان مور، في حديث أعطته لدونالد هول لمجلة «ذي باريس ريفيو»:

«آه، إني لم أعرف قط، من بين جميع الذين يحبون الألفاظ بوله، من يجد من الصعوبة في التعبير عن الأشياء بالألفاظ من أخبره أنا».

عن الشاعر المسرحي الفرنسي أنطونين أرتو:

«ثمة شيء يدمر تفكيري، شيء لا يمنعني عن أن أصير ما سأتمكن من أن أصيره، بل يتركني معلقاً، إن جاز التعبير. شيء خفي ينتزع الكلمات التي عثرت عليها، يقلل من حدة ذهني، يدمر ـ خطوة خطوة ـ في جوهره، جل تفكيري، بل أن ينتزع مني ذكرى والأساليب التي عن طريقها يعبر المرء عن ذاته.

عن الروائي الفرنسي غوستاف فلوبير، من روايته القصيرة المبكرة «تشرين الثاني»:

«أي فائدة تجني من كتابة هذا الذي أكتب؟ لماذا أستمر في تلاوة النشيد الجنائزي ذاته بالأنغام الكئيبة ذاتها. عندما بدأت بكتابته، عرفت أن فيه فائدة، لكن وأنا أتدرج به، راحت المخاوف تتساقط على قلبي وتخنق صوتي».

عن صامويل بكيت، من روايته «الذي لا اسم له»:

«لا صوت لي وعليَّ أن أتكلم، هذا كل ما أعرفه».

عن كافكا، في «يومياته»:

«لدي مطرقة قوية: لكني لا أستطيع أن أستعملها، لأن مقبضها يشتعل».

عنوان مسرحية لبيتس:

«حيث لا شيء فهناك الله».

عن ريلكه، من قصيدة له:

«خير أن تنقنق حراً

من أن تختبىء في زاوية

تنتظر وتلبد!».

عن الأديب الإيرلندي «اي. ني.»، وهو جورج راسل، الذي عندما قدم إليه جيمز جويس في شبابه أولى قصائده ليعطيه رأيه فيها، كان جوابه له:

«أيها الشاب، ليس فيك من فوضى ما يجعلك شاعراً».

عن كافكا، في «يومياته» بتاريخ ٢٣ أيار/ مايو ١٩١٢:

«هذه الليلة، لأني كنت ضجراناً، دخلت غرفة الحمام وغسلت يدي ثلاث مرات، واحدة بعد أخرى بعد أخرى».

عن الناقد الأميركي إدوارد. دالبيرغ، من «التمهيد» الذي كتبه لمجموعة رسائله المعنونة «شواهد قبور»:

«إنني أرتدي أثواب حداد، لا تلمني على ذلك. لم أكن أنا الذي ابتدعت هذا العصر، لكنني مجرد ضحية هذا العصر».

عن المسرحي والشاعر الألماني برتولد بريخت، من قصيدته «إلى الأجيال اللاحقة»:

«حقاً أن أعيش في عصر مظلم.

غباء أن تتكلم بلطف وهدوء.

الجبهة الملساء

علامة لفقدان الحساسية. ذاك الذي يضحك

إنما لم تصل سمعه بعد

الأخبار المرعبة».

عن الشاعر التشيلي نيكانور بارا، من قصيدته «رسم ذاتي»:

لماذا خلقنا أناساً

ما دام موتنا سيكون موت حيوان!

عن كتاب «مفاتيح سر الانتحار»، وهو مجموعة دراسات حررها وجمعها أدوين س. شنايدمان ونورمان ل. فاربيرو:

يبدو أن الشخص الذي يهدد بالانتحار، أكثر اضطراباً عاطفياً من الشخص الذي يحاول الانتحار.

عن الشاعرة الأميركية المعاصرة آن سكستون، من قصيدتها «راغبة في أن أموت»:

غير أن للمنتحرين لغة خاصة،

وكالنجارين يريدون أن يعرفوا أي أداة يستعملون، ولا يتساءلون قط لماذا ننجر.

عنوان مسرحية للمؤلف الإنكليزي المعاصر مايكل هيستنغز:

«لا تدمروني».

عن الأديب الإنكليزي بول بوطس، في كتابه «دانته أطلق عليك اسم بياتريس»:

متعب أنا، وقد آن الأوان لأن أعود لبيتي. ثم تذكرت آنذاك أن التعب هو بيتي.

عن الفيلسوف الروائي الإغريقي إيكتيتوس:

عندما يتوقف أحد عن إعالتك والنهوض بأعبائك، فإنما هو يعطيك الإشارة للتراجع والانسحاب. لقد فتح الباب وها هو يقول لك: «تعال».

ـ «إلى أين؟».

ـ «إلى ما لا يخيف، إنما إلى المكان الذي ولدت فيه، إلى أشياء ودودة وشبيهة بك، إلى العناصر».

عن الروائي الإنكليزي فردريك رون، أو «البارون كورفد»، في ختام روايته «هارديان السابع»:

صلّوا لراحة نفسه.

لقد كان متعباً جداً.

عاصي الرحباني

«سيد الدراوشة»

«العدالة كرتون، الحرية كذب، وكل حكم في الأرض باطل».

«الأخوين رحباني»

ثمة شهادة في عاصي الرحباني فوق كل شهادة: إن الفن الرحباني الذي تجسد خاصة في صوت فيروز، كان، طوال سنوات المحنة المستمرة، تتنازعه كل الإذاعات اللبنانية المتخاصمة على صورة لبنان.

إنها شهادة تاريخية على عظمة فنان ارتبط فنه بوطنه وثيقاً وجعل هذا الفن صورة عن أجمل وأبقى ما في المغامرة اللبنانية مما يستحق البقاء.

وشهادة أخرى لا تقل عظمة في الفن الرحباني، أنه كان أميناً للدور اللبناني في النهضة العربية، فارتفع إلى مستوى هذا الدور بأبرع اللفتات، كاسراً إسار الطرب في الموسيقى العربية، ليكون الغناء فناً رسولياً مواصلاً ومطوراً ما انقطع مع سيد درويش خالقاً مدرسة الدراوشة الرحبانية.

ولا يهم أن تكون المغامرة الرحبانية أصيبت في ذروة عطائها بإصابة عاصي الرحباني الأولى، وأن تكون انطفأت بانطفائه، تاركة باقي روادها يواجه كل قدره الفردي، فقد دخلت هذه المغامرة التاريخ الفني من أوسع أبوابه، وستظل متألقة فيه.

كل كلام عن هذه المغامرة يظل ناقصاً، ولن يكتمل إلاّ بمجموع الشهادات التي قد لا تتوقف في زمن قريب.

في ذلك اليوم المشؤوم من خريف ١٩٧٢، كنا نقف على شرفة تطل على الباحة الرئيسية في مستشفى الروم، حيث كان عاصي في غرفة العمليات، في محاولة يائسة لإنقاذه من انفجار في دماغه. كنا ننتظر صامتين وفجأة التفت إليّ منصور وقال، وهو يشير إلى الباحة

حيث يعبر الناس: «تصور أن الحياة بعدها ماشية، والشمس والزهور والناس». ويغص منصور، ويتوقف عن الكلام.

كان عاصي ومنصور أكثر من توأم، وعندما استغرب منصور أن تكون «الحياة بعدها ماشية» فلأنه لا يصدق أن دماغه لم ينفجر أيضاً. هما ليسا شقيقين وحسب، بل إن لهما حياة واحدة، وحساسيتهما تجاه الأشياء والعالم واحدة، وردات أفعالهما واحدة، فكان من الطبيعي أن يشكلا هذه الظاهرة الثنائية في الخلق الفني وهي شديدة الندرة في التاريخ.

وحدثت المعجزة وتغلب عاصي على الموت، ربما ليس فقط لقوة بنيته وإنما أيضاً لإرادته القوية في مغالبة الموت. فعاصي كان آنذاك في الخمسين في ذروة قوته وعطائه ونضجه، بل كان قبل قليل يتحدث إلينا كأنه لم يبدأ عطاءه بعد. ولم أكن أشك في صدق قوله، فلم يكن ما يقوله تواضعاً، بل إنه شعور حقيقي، كانا يندفعان في حمى الخلق اندفاعة الهواة بقدر ترسخها في الاحتراف. ولم تتوقف حساسية عاصي عن الاغتناء بكل ما يجري في العالم و«بكل ما حوله ومن حوله» على تعبير توفيق الباشا. كان في سباق مع الزمن ومع موهبته: كلما ازداد نضجاً ازدادت حساسيته توفزاً، ورؤياه الفنية تبلوراً، وموقفه الإنساني ترسخاً. كانت آفاقه تتسع يوماً بعد يوم، وطموحاته تكبر. كان من هذا الصنف النادر من الفنانين لا يتوقفون عن التقدم إلاّ أمام الموت. لذا كان يعني تماماً ما يريده عندما كان يطيب له أن يذكر أمامنا أن تشايكوفسكي لم يكتب روائعه إلاّ بعد الخمسين وأن غوته كان في الثمانين عندما ألّف رائعته «فاوست».

قد يسأل القارىء عن شخص بهذا الطموح وبهذه البنية القوية كيف يتعرض إلى انفجار في دماغه؟ الجواب ليس كما قال سعيد عقل، مستشهداً بكلام بولس الرسول إن «جنون الله فوق عقل البشر» بل لأن الشر في العالم، الذي أوقف عاصي فنه على مغالبته، قد غلبه، وسأعود إلى هذا الموضوع، لكن ليس قبل أن أتعرض إلى سؤال آخر ظل مطروحاً وقد يظل عن كيفية عمل هذا الثنائي.

الثنائية الفريدة

هذه الظاهرة نادرة لأن الفنان بطبيعته شديد الفردية شديد التفرد، وكل ثنائي في التاريخ الفني إنما حافظ أحدهما غالباً على صفة خاصة تميزه، مثالاً قريباً الأخوان بصبوص، حين ذاب الفارق أو كاد بين عاصي ومنصور.

تطورت موهبتاهما معاً منذ الصغر، كما انفتح أفق فني واحد لهما ضمن المعطيات المرافقة لنشاطهما. وكان بالإمكان أن ينفصلا فيما بعد لولا أن حساسيتيهما تجاه الأشياء وتجاه

العالم كانت واحدة. وقد ساهمت هذه الحساسية الواحدة في تلازمهما، وساهم تلازمهما توطيداً وتطويراً في هذه الوحدة.

هذا لا يعني أنهما كانا يجلسان معاً لتأليف القصيدة الواحدة أو اللحن الواحد. كان يحدث أن أحدهما يبدأ العمل فيتابعه الآخر وكأنه عمله الخاص. وأحياناً كان أحدهما يبدأ من النهاية فيضع الآخر البداية، وكأن النهاية بدأت على يد الأول بتناس متعمد. وفي العمل المسرحي كانت تختمر الأفكار لدى الاثنين فإذا بادر أحدهما إلى بلورة الفكرة المناسبة قبل الآخر، كان الثاني يغوص في هذه الفكرة ويطورها كأنها فكرته. وهكذا يتعاقبان على السيناريو والمشاهد والكلمات والألحان.

هنا ينبغي أن أذكر للتاريخ أن منصور كان يندفع أكثر في الميدان الشعري، بينما عاصي يندفع أكثر في المجال الموسيقي. وهذا لم يكن يمنع أن يبدع عاصي أروع الشعر، أو منصور أروع الألحان، والإبداعان كانا ينطلقان من حساسية واحدة ويصبان في أفق موحد. ربما بعد انفجار دماغ عاصي، وتعطل بعض قدراته، خفت حدة هذه الوحدة، وساعدت على انصراف عاصي إلى تأملات شديدة الخصوصية صارت تكبر انطلاقاً من مرضه. لكنها بقيت عند حدود التأمل الشفاهي، ونادراً ما دخلت مجال الخلق الفني. لقد بقي الأمر كما كان من قبل وإن صارت اللمسة الأخيرة للصياغة من اختصاص منصور، بعد أن كانت من اختصاص عاصي، أما لماذا انفرد عاصي طوال الحقبة الفنية السابقة بهذه المسؤولية فقد يعود الأمر في البداية إلى فارق السن، فالأخ الأصغر يسلم عادة القيادة إلى الأخ الأكبر، ومن حسن حظهما أن كان كذلك، لأن العمل الجماعي يلزمه قائد واحد للتنفيذ وكما يقول نابليون: «قائد واحد سيئ خير من قائدين جيدين» والمقصود بالطبع مجال الفرقة الواحدة، فكيف بالقائد الجيّد؟

كان من الطبيعي أن تبدو ثمة هيمنة واضحة لعاصي على المجموعة، وهذه الهيمنة كانت تتحول في لحظات التنفيذ إلى شبه ديكتاتورية مطلقة تبدو أحياناً قاسية، لكنها القسوة الضرورية للانضباط، وكان يهمس في أذني ضاحكاً: «لهذا حملوني العصا» والمقصود عصا المايسترو، وقد تكون أيضاً عصا الماريشالية.

وهذا ما جعل الخلق الثنائي يستمر ويتطور، ومنح عاصي فسحة نفسية لقولبة المجموعة التي ستشترك معهما فيما بعد في المرحلة التي انتقل فيها المبدعان من مرحلة الأغنية إلى المسرح مروراً بالاسكتش. وقد يكون بالغ عاصي في تحمله هذه المسؤولية حتى صار لا يثق بأحد غيره في لحظات الصياغة الأخيرة، سواء في مجال الأداء الموسيقي أم الأداء التمثيلي بل

أيضاً تعدى ذلك إلى ميدانين لم يكن عاصي خبيراً بهما: الإخراج التلفزيوني والإخراج السينمائي، إذ كان عاصي يتدخل في اللقطة أو الكادر أو زاوية الرؤية إضافة إلى مجال الديكور أو الأزياء. وليس أدلّ إلاّ محاولته توجيه يوسف شاهين صاحب الباع في الميدان السينمائي أثناء تصوير أول أفلام الرحبانيين «بياع الخواتم».

وحول هذه الديكتاتورية الفنية، التي كانت تلازم عاصي في الحياة، دخل الصيادون إلى قلب البيت الرحباني «لتحرير فيروز». أهذه هي الحقيقة؟

«فيروز» عاصي

أسوأ ما حدث في تاريخ العمارة الرحبانية هو الكلام الذي كان يدور حول: من الأهم في هذه العمارة فيروز أم الرحبانيان. وإن مجرد الطرح على هذا النحو إساءة بالغة إلى العمارة الرحبانية من جهة وإلى الحقيقة من جهة. والأسوأ في هذا الطرح أنه «أثمر» مع الزمن، فشق فيروز عن عاصي وعاصي عن فيروز، حين نعرف، نحن الذين كنا قريبين من البيت الرحباني، أن فيروز هي عاصي وأن عاصي هو فيروز.

عندما كانت نهاد حداد في بدايتها الفنية تتنقل بين أيادي بعض الفنانين لم تكن سوى واحدة من كثيرات من المغنيات الناشئات ذوات الصوت الجميل. ولحن لها الكثيرون من المؤلفين الموسيقيين اللبنانيين، منهم حليم الرومي، محمد محسن، نقولا المني، سليم الحلو، توفيق الباشا، خالد أبو النصر، جورج فرح، ميشال خياط، شفيق أبو شقرا، محمد فليفل، وحتى فريد الأطرش، إضافة إلى عملها في الكورس. لكن يعرف الجميع اليوم أن لقاءها بعاصي هو نقلها من مغنية مغمورة إلى أسطورة.

اكتشف عاصي في فيروز منذ أن امتحنها للمرة الأولى أن في حنجرتها إمكانات أكبر بكثير مما يلحن لها، وكانت هذه الإمكانات لحسن الحظ هي ما يفتش عنه عاصي، وليس الآخرون، كانت موهبة عاصي تبلورت في موقف فني واضح، ولم تكن تنقصه سوى الإمكانات التي تلبي طلبه. من هنا اختياراته الصحيحة منذ البداية لأركان هذه العمارة الكبرى التي شرع في بنائها: فيروز، فيلمون وهبي، هدى، نصري شمس الدين وغيرهم من الجيل الأول ثم عشرات من الجيل الثاني.

لكن كان يلزم لهذه العمارة، التي أساسها الأخوان الرحباني، نجمة واحدة وحيدة، ووقع الاختيار على فيروز.

حدث هذا كله في ومضة، منذ قدمها للمرة الأولى في أغنيتها الأولى ١٩٤٩ «حبذا يا غروب».

ومنذ البداية لم يكن في حاجة لنصيحة صديقه سعيد عقل، الذي يدّعي أنه أشار عليه بالزواج بها ملاحظاً أنها إنما كانت تغني له وليس لأحد سواه، كانت فيروز له تلك الصخرة من المرمر كسر أسنان مطرقته في صقلها وجعلها كما تمثال «داود» لمايكل أنجلو، كان يعرف كل ذرة في نبرات صوتها، وفي أوتار حنجرتها، وفي سعة رئتها، وفي قدرة احتمالها، وما لم يستطع أن يطوعه من صوتها لموهبته، سخر موهبته للتكيف معها.

كانت صارت بزقه وعوده وكلماته ولحنه وصوته وفكره. وعندما كنت أسأله لماذا، في كل الملصقات والإعلانات، اسم «الأخوان الرحباني» صغير الحجم مقارنة بحجم اسم «فيروز» يجيب على الفور: «إنما هي نحن» ويقصد هي أنا.

ومن المؤسف أن يستنتج بعض سيئي النية، من نجاح بعض الأغنيات التي لحنها لفيروز آخرون، منافسة للرحباني في ذلك المجال، إنما لحنوا لفيروز الرحباني.

عندما اكتشفها عاصي كانت حنجرة فيروز حقاً تلك القطعة من المرمر الخام، عكف عليه الفنان الكبير يقولبه بحجم أمنيته، بحجم كلماته، بحجم تصوره لما يريده من الصوت أن يكون عليه في إطار «رسالته» الفنية إلى العالم، وتقصد معنى «الرسالة»، فلم يكن الفن الموسيقي قبله في العالم العربي كله ـ باستثناء تجربة سيد درويش غير المكتملة والأغاني الدينية ـ سوى دعوة إلى الطرب. ولم يكن عاصي ليشذ عن هذا التيار لو لم يجد نفسه صاحب رسالة بين الناس تعبر عن آمالهم وهمومهم، عن أفراحهم وأحزانهم، عن الحاضر والمستقبل، وكان فنه يتطور بقدر محاولة تطوير الفن عامة. وصار من البديهيات القول إن اسم فيروز، في مجال الموسيقى العربية، اتخذ بعكس كل ما سبقها، طابعاً «رسولياً» وصار هذا الصوت رمزاً لقيم بينها الحب والحق والخير والجمال.

وهذا الموقف الفني يرتبط بالرحباني قبل كل شيء إلاّ أن فيروز صارت رمزه، وعبثاً يحاول البعض التخفيف من حجم هذه العلاقة ـ ربما تهويناً للمأساة ـ بالقول إن فيروز كغيرها ممن أشركهم الرحبانيان بأدوار رئيسية في مسيرتهما. لقد اتخذ صوت فيروز في العمارة الرحبانية مدى أكبر من أي دور لأي صوت آخر، وكانت العلاقة جدلية. وإذا صح التعبير كان الرحباني هو «المضمون» وفيروز هي «الشكل»، وهل ثمة انفصال بين المضمون والشكل في أي عمل؟

لذا سيظل ذكر العمارة الرحبانية مرتبطاً بذكر فيروز.

مأساة «بيغماليون»

قد يصح أن أشبه مأساة عاصي بتلك الأسطورة الإغريقية التي تحكي عن ملك نحت تمثالاً

لامرأة جميلة وعشق هذا التمثال، فطلب من الآلهة أن تبثه الحياة. واستجابته الآلهة وتزوج الملك تمثاله.

ولست أبالغ إذا شبهت مأساة عاصي بمأساة «بيغماليون» رغم اختلاف الخاتمة في القصتين. كان عاصي، بعكس كل ما نشر في الصحف والمجلات حول سبب الخلاف الذي فرقه وفيروز، لا يحب فيروز وحسب بل كان يعبدها، لكنها ربما عبادة الخالق «لخليقته»، كنت شاهد عيان على التمزق النفسي الذي عاناه عاصي مع بدء الخلاف الذي أذكاه بينهما صيادو المآسي، محرضين فيروز على التمرد ضد «قساوة» عاصي و«اضطهاده» لها. ولم يكن الدافع العطف على فيروز بل تمزيق الجماعة التي تشكلت في لحظة تاريخية لن تكرر. كان ذلك ينسجم مع ما سيحدث لهذا الوطن الصغير من تفكيك.

بدأت المأساة عندما بدأت فيروز تتمرد على «خالقها». حدث ذلك متأخراً جداً وقت لم يكن أحد يتوقعه فكيف بعاصي، ويتساءل عاصي كيف تجرؤ «الخليقة» أن تتمرد على «الخالق»؟

كان ذلك فوق قدرته على الاستيعاب. وطال به الأمر قبل أن يفهم ويستوعب ما حدث. كان عاصي، كما أشرت حول قساوته أثناء التمارين على عمل فني، قاسياً، في الأخص على فيروز، التي يتوقف على سلامة تأديتها، سلامة العمل الفني كله. وحين كان يتحدث باسمها إلى الصحافيين فلأنه كان يريد أن يحفظ للصورة التي أبدعها كل بهائها. كانت معبودته وأيضاً كانت «دميته» بمعنى ما. وعندما يداعبها أحياناً، خارج العمل، بقساوة فلأن الدعابة تتضمن غالباً النقد، ولم يكن يوفر حتى عن نفسه ذلك. تلك كانت طبيعته، كان يتصرف معها كما يتصرف مع نفسه. وكان الأمر، منظوراً إليه من داخل، أمراً طبيعياً. وتحول هذا الفنان الذي يضج حيوية وقوة ومرحاً ودعابة إلى إنسان يائس مغلوب على أمره وكان يقول: «ماذا ينفع الإنسان إذا ربح العالم وخسر نفسه»، أليست فيروز نفسه!؟

لم يكن ضغط دمه الذي ارتفع بل ضغط نفسه ولم يكن دماغه الذي انفجر بل قلبه. أكتب هذا بعد صمت طويل تجاه هذه المأساة الشخصية وكنت أشعر أن صمتي أشبه بشهادة زور. هذه العلاقة لم تكن لتعني الناس وتعنينا إلاّ لكونها مرتبطة بانكسار فني هو الأهم بين كل الانكسارات، لأنه لا يعوض. وسيكتب التاريخ طويلاً حول المغامرة الرحبانية صعودها وانهيارها. وسيشهد التاريخ أن عاصي وفيروز كانا ضحيتي الشر والأنانية في مجتمعنا «الصغير».

قد لا تسعفني الكلمات في توضيح هذه العلاقة الشخصية ـ الفنية بين عاصي وفيروز، لذا أحيل القارىء إلى تسجيل قديم، بثه التلفزيون اللبناني عن حفلة «الأولمبيا» في باريس التي

جمعت من جديد فيروز وعاصي بعد فراق: كانت فيروز تغني وفجأة يستدير عاصي نحوها بحركة عفوية، مديراً ظهره للأوركسترا التي يفترض أنه يقودها بعصاه، ليقود صوت فيروز التي هي أيضاً تدير ظهرها له فلا تراه. أما هو فلم يكن يرى في الصالة سواها.

كان يهز لها بعصاه، ناظراً إليها باستسلام كمن يظن أنها لا تغني إلاّ له.

كان، وقد باعده المرض عن الواقع، لا يتوجه إلاّ إليها، كان هذا دأبه منذ أن عاد إلى العمل من الحادث الذي أصابه. وكثيراً ما تندر المتفرجون بوقفة هذا «المايسترو» الغريبة بظهره للأوركسترا ووجهه إلى فيروز، لقد انتزع المرض منه تلك الرقابة الواعية الشديدة على تصرفاته في مواجهة الناس وترك لنا منه نفسه العارية، ولن أجد منظراً درامياً في كل الصور، في كل التاريخ، أشد تعبيراً عن الحب من ذلك المنظر (المثير للاستهجان أو الشفقة لدى الآخرين). وتذكرت ما كان الناس ينقلونه لي عن عاصي، أنه كان كلما ابتعدت عنه فيروز، يدور في أرجاء بيته منادياً عليها.

في تلك الليلة، في احتفال «الأولمبيا» ضممتهما إلى صدري فرحاً وتساءلت أمامهما: أية خسارة لنا ولهذه المجموعة الرائعة التي بنَت أجمل عمارة فنية في العالم العربي كله، لو انفرط عقدها كما ينفرط كل شيء في لبنان.

وقلت إن التضحية الشخصية ضرورية بين فرقاء أية مجموعة خلاقة، بشرط أن يكون ثمن التضحية الاستمرار في الخلق، وإذا كانت الوحدة ضرورية فإن الخلاف أحياناً طريق إليها. إنه يخلق مسافة كافية لرؤية الأشياء في أحجامها الحقيقية، وكما الشك أحياناً هو طريق الإيمان فإن الاختلاف أحياناً هو طريق الوحدة.

في تلك الليلة لم يكن بإمكاني أن أتوجه إليه فتوجهت إليها: «سيدتي أعترف لك بأنني خلال السنوات الفائتة كنت أرفع من أمامي كل تسجيلاتك حتى إنني لم أعد أعرف أين خبأتها. كنت كمن يطوي صفحة من حياته، وربما شاركني في هذا، سراً أو علناً، كثيرون. لكن ها هي القشعريرة تعود إليَّ من جديد، كما في الماضي، ويعود الأمل».

هذه الفرحة لم تطل، وعلمت فيما بعد بالفراق ثانية. ولم أكن متحيزاً عندما شعرت بأن الأسطورة تهتز. كنت أعي تماماً انعكاس هذا الأمر الشخصي على الرمز الذي تجسده فيروز. لقد ارتبط هذا الرمز في أذهاننا بكل ما هو حب وخير وجمال. وكان صعباً القبول بأن هذا الرمز مجرد صورة فنية وأن الحياة اليومية تنقضه. وبعكس كل العلاقات الفنية المعروفة توحدت الصورة الفنية بالصورة الشخصية.

نحن نعلم أن المسيرة الرحبانية، حتى مذ تضاءل دور عاصي فيها، إثر الحادث الذي أصابه، وغلب دور منصور، ظلت متماسكة بوجود فيروز، وأحد الأخوين، ومثالاً مغناة «بترا». إنها حقيقة، تحويرها لا ينقذ أحداً، لا الرحباني ولا فيروز. إن العمارة الرحبانية صارت الآن في ذمة التاريخ وسيظل ذكرها مستمراً لأنها صارت أكبر من جميع الذين ساهموا فيها وعلى منصور أن يبتكر تاريخاً فردياً يضيفه إلى تاريخه المجيد في العمارة الرحبانية، وكذلك فيروز، إذا استطاعت.

الدور التاريخي

في أحد اسكتشات «أبناء القرية» (الاسم الأول للمجموعة الرحبانية) حين تألقت شخصيات «سبع» و«مخول» و«نصري» و«أبو فارس» و«زمرد» (شخصيات كأنما أطلقتها المخيلة الشعبية وليس الخلق الفردي، ومن هنا توحد أعمال الرحباني الأولى بالفولكلور)، في أحد هذه الاسكتشات يرفض «مخول» أن يأخذ «سبع» دور عنترة، حبيب عبلة، وعندما يحاول مخرج مسرح جمعية القرية أن يفهمه أن دوره هو دور «الغلام»، وليس دور «البطل»، يصرخ «مخول»: «والغلام كمان بدو يحب». ويهجم «الغلام» على البطل مضعضعاً هكذا كياناً تاريخياً عمره ألف سنة. والحق أن جملة «الغلام كمان بدو يحب» مفتاح المسرح الرحباني الذي كان منذ البداية تجاوباً مع رغبة التغيير الشعبية للواقع، وإن لمجرد الحلم بواقع آخر قد لا يتحقق في غير الفن.

كان الموقف الرحباني واضحاً منذ البداية: تغيير العالم بواسطة الحب. الحب بالمعنى الإنساني، وليس بالمعنى الإلهي (الذي أراده المطران خضر في تأبين عاصي)، إلاّ إذا كان المقصود أن الحب الإنساني هو عمل إلهي. لقد جعل الرحبانيان الحب عقيدة إنسانية يسقط الوطن بسقوطها أو ينجح بنجاحها. كانا يريدان من فنهما أن يجترح المعجزة.

استغل الرحباني الحكاية الشعبية إلى أقصى حد، حيث يسهل إيصال المغبونين إلى حقوقهم. حتى في الأعمال المتأخرة حيث معالجة علاقة الحاكم بالمحكوم، استمرت الصيغة نفسها: محاولة الدخول إلى عقل الحاكم وقلبه عبر لغة المحبة.

والشعب في «ناطورة المفاتيح» لا يملك من وسائل المقاومة سوى التهديد بالهجرة (والهجرة موضوع لبناني صرف) فيرضخ الحاكم للتهديد. المرة الوحيدة وفيها يثور الشعب حقاً على الحاكم كانت في «جبال الصوان» إذ يكون هذا الحاكم غريباً، اغتصب السلطة الشرعية اغتصاباً. فها هي «غربة» بنت «مدلج» تحرض شعبها على حمل السلاح وتستشهد، لكن ينتصر شعبها. هي المرة الأولى يسيل فيها الدم على الخشبة الرحبانية.

ويبرع الرحبانيان في تجنب الاصطدام في مسرحهما مباشرة بالنظام الذي هو نقيض ما يطلبه الرحبانيان من حرية وعدالة وحب. فاقتصر الموقف السياسي على المراوحة بين المداعبة والرفض. ربما أدركا بحدس عام أن كسر النظام في لبنان مستحيل. فكانت كل الإشارات إلى فضح الوجه الخطر تتحول سريعاً وجهة أخرى.

وبرغم هذه السلبية في فضح النظام غير العادل ذهبا أبعد قليلاً مما ذهب إليه سيد درويش في مسرحه (أول محاولة جدية في المسرح الغنائي العربي حيث الاتكال على الله لقلب الأوضاع السيئة). والمسرحان، درويش والرحباني، يلتقيان في نقطتين أساسيتين: رفض الواقع واستلهام الضمير الشعبي تعابيره، برغم أن المسرح الرحباني أكثر اكتمالاً. وهو بحق المسرح الغنائي الوحيد الشامل المتكامل في العالم العربي كله.

* * *

ومع أن المسرح الرحباني ليس جديداً عليَّ، إلاّ أنني، بعد مسافة منه، لدى استماعي إليه مجدداً، أعلن: أي «تراث» رائع هذا الذي بين أيدينا.

إنه تراث نستطيع أن نفتخر به في أشد أيامنا بؤساً ويأساً. وهو بين أشياء أخرى يعلن عن وطن لا يموت.

لدى استعادتي الاستماع إلى مسرحيات الرحباني، خيّل إليَّ أنني لم أفتقد المشهد كثيراً. فالمسرح الرحباني يعتمد الكلمة والموسيقى قبل العناصر الأخرى التي هي أساسية في المسرح الآخر. إلى كوني أحسست أيضاً بالمسرح بقوة في أعمال الرحباني.

نعرف أن المسرح الرحباني تدرج من الاسكتش إلى المسرح الشامل، مروراً بمرحلة غلب عليها الطابع الغنائي وأجملها «جسر القمر»، وصولاً إلى المرحلة الأخيرة التي تتصف بالمعادلة الذكية للحبكة المسرحية وموسيقاها وأغانيها، ابتداء من «الشخص» ١٩٦٩، حيث راح المسرح الرحباني يشارك الفورة المسرحية الحديثة في لبنان، مشاركة قوية أغنته بقدر ما اغتنت به. إلاّ أن هذا المسرح، في كل مراحله، ظل مخلصاً لأصوله الشعبية ومن هنا استمرار الحكاية نقطة ارتكاز أساسية حتى في الأعمال التي غلب عليها الهاجس الواقعي.

وبمراجعة سريعة لأعمال الرحباني نجد أن المسرح والموسيقى كانا دائماً معاً، فلم تكن الاسكتشات في بداية هذه المغامرة الفذة في الخمسينيات، ومعها شخصيات «سبع» و«مخول» و«نصري» و«شبل» و«أبو فارس» وغيرها، إلاّ المظهر البارز لهذا التلاحم بين المسرح والغناء. ففي الاسكتشات كان الرحباني يرسم ملامح دقيقة شديدة الحيوية، قوية

التعبير. وإذا الصدق في رسمها يجعلها تبدو وكأنها نتاج المخيلة الشعبية، وليس الخلق الفردي، فإن نظرة أعمق إلى حوار تلك الشخصيات تظهر لنا كم هي مشغولة بدقة مسرحية متميزة، على ضيق المحيط الذي تتحرك فيه، وربما لأنها الأشد تعبيراً عن هذا المحيط الذي حركها الرحباني فيه. ولم تكن أعمالهم آنذاك تخييلاً للواقع بقدر ما كانت استشفافاً لملامحه الصافية. ومن هنا توحدها بالتراث الفولكلوري.

ثم تنوع المسرح الرحباني في اتجاه هو بين خرافي وواقعي وعبثي وتاريخي. وإذا كانت الكوميديا غالبة فإن التراجيديا أيضاً متمثلة وكذلك الدراما، في حوار خاص بالرحباني.

لكن ما هي مميزات هذا الحوار؟

المشهد الرحباني

اعتمد الرحباني في الحوار، كما في الأغاني، الجملة القصيرة الكاشفة، ترن كضربة الصنج. وبقدر ما كان واقعياً كان يتميز بفانتازيا خاصة يختلط فيها الواقع باللاواقع، بلوغاً إلى الواقعي الأكثر. كما يتميز الحوار الرحباني، خاصة في المرحلة الأخيرة، باللعب بالكلمات عندما يكون النثر بديلاً من الشعر، وتتداخل الكلمات بالصور في بعض المقاطع الحوارية لتكون توازناً مدهشاً تغلفه الدعابة، عنصراً أساسياً في مجمل السياق الحواري.

أما التركيب المشهدي في المزج بين الكوميدي والمأساوي فلعبة لما هو مظهر عبثي ومضمون جدي.

لكن تفرد المسرح الرحباني بالحوار المغنى عندما يكون الكلام مثل أي كلام يومي، وقدرة الرحباني على تلحين الكلام العادي قدرة مدهشة، يضفيان على هذا الكلام لدى موسقته بعداً درامياً قوياً.

وهكذا صارت المشاهد المغناة ـ حواراً، في صلب المسرح وإن لم تكن هي الكلية الاعتماد ربما تسهيلاً لانتشار الأغنيات المفردة خارج العملَ المسرحي، ولا نغفل تلك المقدرة على جعل الحوار كله غناء. ومثالاً هذا المشهد النموذجي من «الشخص»:

«المباشر ـ بدأت المحكمة.

القاضي ـ المدّعى عليها بياعة البندورة.

البياعة ـ البندورة الطازة.

القاضي ـ البندورة الطازة... اسمك؟

البياعة ـ أنا اسمي البنت البياعة...»

وتستمر المحاكمة على هذا النحو من الحوار المغنى الذي لا يكاد، لموسيقيته، يلفت أنه لا موزون ولا مقفى، وليس شعراً وليس زجلاً، حتى بلا أي بلاغة لفظية أو جمالية، فجاءت الموسيقى تضفي عليه نبرة مسرحية تذهب أبعد من الحوار الشعري الذي كان في المرحلة الأولى من المسرح الرحباني.

أما الحوار غير المغنى، فهو إضافة إلى «القفلة» المفاجئة، كتعويض عن الموسيقى الشعرية، يتميز أحياناً بأنه ينزلق من البساطة والواقعية إلى التجريد الذي قد يبدو نشازاً عن السياق الحواري الرحباني الشديد الوضوح الشديد الحسية:

«الشحاذ ـ شوفي أكبر من الملك؟

«الملك ـ ما شي.

الشحاذ ـ أنت قلت. «الماشي» أكبر من الملك».

كما في «هالة والملك» أو كما في «الشخص» الذي يقول: «قاعدين في بيتي، وأنا قاعد فيّ المش أنا».

لكن هذه الشطحات التي تشذ عن السياق هي، برغم الوقع السحري للكلمات فيها، نادرة، وإن كانت مبررة عندما تطلع من الموقف العبثي.

ويتطور الحوار الرحباني بتطور التركيب المشهدي ككل، هذا التركيب الذي انتقل من البعد الواحد إلى الأبعاد المختلفة بهدوء ولو أنه انفجر بعد ١٩٦٩. ولكن منذ «بياع الخواتم» ١٩٦٤ نلتقي بمشاهد تركيبية مدهشة: نرى المختار و«راجح» يلتقيان في الطريق، ويكون كل يفتش عن الآخر، ويمضي كل في طريقه، بعد أن يتبادلا حواراً نفهم منه أن أحدهما يفتش عن الآخر دون أن يعرف أحدهما الآخر.

لم يتوقف الرحباني عن تطوير فنه المسرحي. ومن هنا لم يتوقف عن التأثر بما حوله وبمن حوله ـ على تعبير توفيق الباشا ـ إلاّ أن الرحباني كان معروفاً، تساعده موهبته الخلاّقة، بهضم التأثر وقولبته في البوتقة الرحبانية الشديدة الخصوصية. من هنا لم يكن يبالغ أحدهم عندما قال إن الرحباني قفز قفزة نوعية في مسرحية «الشخص» ١٩٦٩ و«يعيش يعيش» ١٩٧٠ بعد مشاهدته «الزنزلخت» ١٩٦٨، و«الديكتاتور» ١٩٦٩، ولم يكن الرحباني لينفي هذا التأثر بالمسرح الآخر، بل دخل معركة التنافس مع المسرح الآخر في تطوير المسرح اللبناني من منظوره الخاص. ومن مميزات الرحباني هذا الشغف الدائم بالاطلاع والتطوير بالتأثر والتأثير. وقد وضع محمد دكروب إصبعه على الجرح فأشار إلى أغنية في «جسر القمر» تحكي عن الرغبة الدائمة في المعرفة.

المضمون الرحباني

منذ البداية هو المسرح الرحباني تعبير عن الروح الجماعية. فالاسكتشات الأولى تجمع شخصياتها في جمعية القرية ومؤلفيها في «رابطة أبناء القرية»، ما يجعل الرحباني يطلع من التجمع ويعبر عن الجماعة ويتوجه إلى الجميع.

يقول عاصي الرحباني في حديث له: «الفنان تندهلو حاجات الشعب». ويذكر هذا الكلام بكلمة رائد المسرح العربي مارون نقاش الذي يفتتح أولى مسرحياته «البخيل» بقوله إنه اختار المسرح الغنائي (و«البخيل» ملحنة ومغناة كلها) وليس النثري، لأن هذا النوع «أحب إلى قومي وعشيرتي» مع أنه يعترف أن النثر كان أَوْلَى به وأسهل عليه.

وإذا لم يكن ذلك الرائد يتمتع بموهبة التلحين، فإنه في الأقل أدرك نوع المسرح الذي يخاطب الشعب أكثر، وفتح الباب حيث لم ينجح سوى سيد درويش بتجربة حالت الأقدار دون متابعتها وإذا هي تكتمل بأروع ما يكون الاكتمال في المسرح الرحباني.

في البداية كان التعبير المسرحي عند الرحباني، عن وحدة اجتماعية صغيرة متكاملة يختلف أفرادها حول تفاصيل التكامل، قبل أن يتحول التعبير المسرحي إلى تعبير عن الصراع الاجتماعي، وإن اقتصر أولاً على الصراع بين الخير والشر في المطلق، وصولاً إلى الصراع بين الحاكم والمحكوم أو الذين فوق والذين تحت.

ويتمحور المضمون الرحباني حول فكرة التمرد، سواء الفردي أم الجماعي، فكرة تطلع من قلب الواقع التاريخي الذي تشبع به الرحباني (من أبناء أنطلياس) كما كل الأجيال التي سبقته والتي كانت تتذاكر «عامية أنطلياس» في ١٨٢٠، فاتحة الانتفاضات الشعبية في لبنان. عامية تميزت بأنها غير طائفية، بل وطنية شعبية جمعت المحكومين ضد جور الحكّام.

التطور الرحباني

وتميزت الأعمال المسرحية الأولى بالحبكة ذات الطابع الفولكلوري مستمداً من حياة القرية اللبنانية حيث للحب لعبته البارزة. لكنه ليس الحب الفردي، فليس لدى الرحباني مآس عاطفية، بل الحب الذي هو مثال. ففي «موسم العز»، باكورة المسرح الرحباني (١٩٦١) نجد «مرهج» وكانت «نجلا» رفضت حبه، وحده ينقذ عرسها، متغلباً على غريمه، برفعه «القيمة» التي يعجز عنها الآخرون، وهي في تقاليد القرية شرط لإتمام العرس.

وفي «جسر القمر» ١٩٦٢، الحب في وجهين: الأول في الشخصين المتحابين من قريتين متعاديتين، والثاني في الصبية المسحورة والحب شرط لفك الرصد عنها، ثم نعرف أن هذا الحب منذور للأرض، وهذان الوجهان للحب هما سيحلان النزاع على ماء السقي بين

القريتين. وهما سيجمعان المتقاتلين على العمل معاً في الأرض الواحدة، التي هي للجميع، كما القمر الذي:

«يشعشع كل الدني

بيضوي بالسهريات

ع الفقير وع الغني».

وفي «الليل والقنديل» ١٩٦٣، يخلص الحب أهل القرية من الشر الذي يتربص بهم من وجود عصابة «هولو»، ما يجعل «هولو» نفسه، بسبب حبه «لمنتورة»، يضع بنفسه القنديل الكبير على ظهر الشير ويختفي في العتمة، ألم تكن «منتورة» هي التي ألجأته عندما كانت القرية تطارده؟

وفي «بياع الخواتم» ١٩٦٤، يتحول الشر المتمثل بصورة «راجح»، كما رسمها مختار الضيعة، إلى صورة للخير تتمثل في «راجح» الحقيقي الذي من لحم ودم، والذي جاء الضيعة واسطة سلام ليتم فرح أهاليها، وليكسر بحضوره الشر الذي تلبس الذين استغلوا الصورة الشريرة الوهمية لـ «راجح» قبل حضوره.

ثم في «دواليب الهواء» ١٩٦٥، يتدخل في الصراع بين أهل الحارة الفوقا، وأهل الحارة التحتا في الضيعة الواحدة، وكان «فهد» يحتكر شراء محصول القصب في الحارة التحتا ويحاول مساومة «حلا» على حبها، ما يجعل «حلا» التي تحب غيره تكسر الاحتكار بتحويل المحصول من القصب إلى دواليب الهوا التي يشتريها الأولاد في الأعياد.

ومع «هالة والملك» ١٩٦٧ تختفي ساحة القرية لتحل ساحة مدينة خرافية، ولتبدأ سلسلة المواجهة بين الأهالي والحكّام مواجهة حيية في البدء بين البنت الفلاحة، التي اسمها «هالة»، والتي تلتبس حقيقتها على الحاشية فتظنها، بحسب نبوءة العراف، العروس المنتظرة للملك. فتكشف هي الزيف والكذب والمخاتلة والأنانية في الطبقة الحاكمة مقابل الصدق والصراحة والشرف والبؤس أيضاً، في الطبقة التي تمثلها، وإن كان إظهار البؤس يقتصر على اللافتة التي يرفعها وفد الحي الشعبي: «نذكركم بقضايا الخبز الأسود».

وللمرة الأولى يدخل «السكر» في المسرح الرحباني، ليتردد كثيراً ويمثله «هب الريح» السكير والد «هالة» الذي، عندما يعلم أنه إذا أنكر أبوته لها، صارت ابنته الملكة، ينكرها. وتعاتبه هالة: «الظاهر يا بيي جيت مش سكران». فالسكر لدى الرحباني له وجه مختلف عن الصيت الذي له: إنه الهرب الجميل، مثله مثل الحلم، من الواقع البائس ولو كرد فعل سلبي على هذا الواقع.

والفاصل الوطني في سلسلة الأعمال الرحبانية تمثل بعملين أحدهما لصورة الحاكم الذي يضحي الشعب في سبيله، «فخر الدين» والآخر للحاكم المغتصب الذي يسحقه الشعب في «جبال الصوان» ـ إذا استثنينا هذا الفاصل، فإن «الشخص» ١٩٦٩ تمثل فاتحة المسرح الاجتماعي بتميز حيث الساحة ليست ساحة خرافية، بل هي الساحة اللبنانية، بكل قضاياها العالقة أو المعلقة، برغم الأسماء المستعارة والشخصيات المؤسلبة. وحيث بطلة متكررة تمثل روح الشعب وتختصرها «لولو» بقولها عن نفسها: «كل ما وقع ظلم على إنسان في آخر الأرض بحس إنه وقع عليّ».

الواقع اللبناني في المسرح الرحباني

قد نظلم المسرح الرحباني إذا قلنا بأن مضمونه الثوري مقتبس، والحق أنْ لم يكن ادعاء ولا مرة لدى الرحباني بالثورية، كما نفهمها في مصطلحنا السياسي المعاصر.

ينطلق المضمون الرحباني من حس إنساني غامر بالعدالة والحرية والمساواة، والحق والخير والجمال، ويرشح بكل ألوان التمرد الفردي والجماعي، فالرحباني المتشبع بتراث أول انتفاضة شعبية في لبنان لا يستطيع أن يطلع من هذا التراث. ومفتاح المسرح الرحباني كونه ينبع من حاجات الناس، كما يقول عاصي، وينقل هواجسهم ويعكس آمالهم، فهو تعبير عما تحفل به أنفسهم من أمل أو يأس، من رفض أو استسلام. وإذا ثمة تناقضات في المضمون الرحباني فإنها مغلفة بالحب الكبير للإنسان، وانطلاقاً من هذا الحب يتقدم الرحباني عملاً بعد آخر في كشف الوجه القبيح للواقع اللبناني، بغضب أحياناً، وسخرية غالباً.

في «ناس من ورق» فضح للوجه المزيف للديموقراطية المزعومة، وفي «ناطورة المفاتيح» (وفي غيرها) كشف للبيروقراطية الحاكمة إقطاعية وإدارية، وثمة إشارة إلى أجهزة الدولة التي تلفق التهم ويسقط «ديك المي» غدراً برصاص السلطة لاتهامات باطلة.

وفي «صح النوم» تتمثل السلطة في الوالي الذي لا يستفيق سوى مرة واحدة في الشهر، عند اكتمال القمر، فيوقع ثلاث معاملات ويعود إلى نومه، متقصداً تبطيء الزمن في بلده، والمعاملة مشروطة بانتفاعه الشخصي بها. وعندما يجلس للحكم يجب أن يكون محاطاً بصور العائلة.

وفي «الشخص» تصرخ بياعة البندورة: «لأيمتى راح نظل نخلق جيل البياعين وهم جيل الحاكمين»، وتتوجه إلى الناس، لدى صدور الحكم الظالم في حقها: «لما حاكموني أنا حاكموكم أنتم». وتواجه «المتصرف» الذي يحاول إقناعها بأن الشعب عليه أن يتحمل

لأنه أساس الدولة، فتقول: «لا بد أن يهز هذا الأساس البناء كله».

لكن المضمون الرحباني يكشف عن استحالة تغيير النظام في لبنان. فالملك في «ناطورة المفاتيح» يؤكد ذلك رافضاً نصيحة مستشاره «جاد» الذي يقول: «المي ما بتنحبس. والناس متل المي، بتظل تلاقي متنفس تتفجر منه». والشعور باستحالة تغيير الوضع يجعل «بربر» زعيم المعارضة أمام حلين: الثورة أو الهجرة الجماعية، ثم لا يجد أمامه سوى الهجرة حلاً، فيرحل الشعب عن الحاكم. وهكذا تضعنا «ناطورة المفاتيح» أمام الحل البائس: الهجرة. وكأن العلاقة بين هذا الشعب وهذا الحاكم زواج كاثوليكي غير قابل لفسخ وغير مسموح إلاّ الهجر، وبطلة المسرحية برهنت ذلك بصورة رمزية رائعة عندما ترمي «ختم» الدولة في البير، وإذ تجبر على انتشاله تقول ساخرة: «الحمد لله دولتنا من خشب ما بتغرق».

من هنا المهادنة التي تشبه الاستسلام، والانصراف، بعد النقد القاسي، إلى محاولة توجيه الحاكم وإصلاحه، وإلقاء تبعة الأزمة بين الحكم والمحكومين، إما على جهل الحاكم بمطالب الشعب كما في «هالة والملك»، وإما لعدم استطاعته رفع الظلم بعد تفهمه، لانشغاله عن ذلك بالخوف على نفسه مما يدبر له في الكواليس لانتزاعه عن الكرسي كما في «الشخص».

مرة واحدة يذهب الرحباني حد قبول الحاكم بالتغيير عندما تهجر الرعية ملكها الجائر في «ناطورة المفاتيح» فيروح يطالبها بالرجوع، بشروطها. ولأننا نعرف استحالة رحيل الشعب، نعرف أن تغيير الحاكم، ممثل النظام، مستحيل أيضاً. وفي «يعيش يعيش» يكون الأمبراطور المخلوع الذي التجأ متخفياً إلى دكان «أبو ديب» قد اقتنع بكلام البنت عن العدالة، فيؤكد لها، عندما تسنح له فرصة انقلاب مضاد، أنه «لا ينسى العدالة والحب والحق والناس...» ولكن ما أن يتسلم السلطة حتى ينقض العهد الذي أخذه على نفسه.

هذه الاستحالة هي التي تفسر العطف الرحباني نحو الخارجين على القانون من أبناء الشعب، الذين لا يجدون مهرباً آخر، وتلخصه شخصية «ملهب» في «يعيش يعيش» بقوله: «صحيح أنا مهرّب، بس ما بكذب. بسمي حالي مهرب، مش مثل اللي بيهربوا... كيف صرت مهرب؟ كان في يومها رجال قاعدين بالشمس وناطرين، وولاد جوعانين بتياب مخزقة... لكن اللي فيه ناس بيصلوا له ما بيعمل عاطل... بدهم يعيشوا. والولاد بدهم يكبروا ما فيهم ينطروا تيصير فيه دولة عادلة...» وهكذا، لأن «الناس لها حق تصرخ والسلطة لها حق تسد أذنيها»، كما في «صح النوم»، تبدو كل الحلول السلبية هي الممكنة: الهجرة، الخروج على القانون، السكر، التشفي بالسخرية انتقاماً (فالشحاذ أفضل من

الحاكم «لأنه حر أكثر» ـ «هالة والملك» ـ أو «كلهم صاروا ثياب، هذا اللي بيبقى من الكبار» ـ «ناس من ورق»).

ثم الحلم... الحلم أيضاً حل سلبي. وهو لإلحاحه صار واقعاً في «المحطة». و«المحطة» عمل أساسي لدى الرحباني لأن الحلم فيها يتحقق، الحلم الطالع من اليأس، والقطار الوهمي يتجسد فجأة حقيقة. والناس تقطع التذاكر حتى قبل أن يطلع القطار من الحلم.

لكن «المحطة» ليست تعبيراً عن الإيمان بالمعنى الديني، فالإيمان بهذا المعنى، برغم كل التأويلات والإشارات في المسرحية، لا يدل على أنه المعنى المقصود. فليس في المسرح الرحباني كله، ما سبق «المحطة» وما تلاها، ما يبرره. بل إن الإيمان بالخلاص بالمعنى الواقعي هو الأقرب إلى المفهوم الرحباني، وما يؤكد ذلك أن التي اخترعت أسطورة القطار لن تجد تذكرة تسافر بها مع الآخرين. وربما تركها الرحباني خارج القطار لأن يأسها سيخلق من جديد قطاراً وهمياً آخر لأجيال مقبلة.

فالخيال الشعبي لا يثق كثيراً بالمنطق (عندما كنت أحرج جدي باستغرابي لبعض أحداث القصة التي يرويها، كان يجيب على الفور: حدث هذا لكي تكتمل القصة) والاكتمال في الحكايات الشعبية يعني نهاية العسر وبداية اليسر. ويجب أن تكون النهاية سعيدة وإن رافقتها الحسرة. السعادة التي تنتج عن الاندماج الجماعي في الحلم المنقول ببراعة يعرف الرحباني كيف يغرزه في قلب الواقع. وليس صعباً إيهام الجمهور المتعطش إلى سعادة، ولو مستحيلة. ألم يكن حول هذا الوهم يلتف الساهرون من بؤساء الأرض في كل زمان ومكان (يروي عمر فاخوري في «الباب المرصود» حكاية البقرة المحملة ذهباً التي قد تقف في الليل أمام أي باب لتفرغ حمولتها على عتبته، وأن الكبار قبل الصغار كانوا يتوهمون أنهم يسمعون في الليل الأجراس المعلقة في عنق البقرة).

واستغل الرحباني «منطق» الحكاية الشعبية إلى أقصى حد، حيث يسهل إيصال المغبونين إلى مطالبهم. فالرحباني، برغم اليأس، يترك دائماً بصيص أمل سواء في الفرح الذي يخلقه في الناس وهو يروي لهم الوقائع اليائسة، أو الإشارات الصريحة إلى هذ الأمل، كما في «لولو» التي تأتي تالياً لـ «المحطة»، وتطلق البطلة صرختها اليائسة، بعد أن تسجن ١٥ سنة ظلماً بشهود زور: «العدالة كرتون، الحرية كذب، وكل حكم في الأرض باطل» تنهي هذه الصرخة بقولها: «خليه يطلع الضو».

إنه بصيص الأمل في أكثر اللحظات يأساً من تغيير الواقع. ألا يقول سارتر إن الوجود يبدأ

في الضفة الأخرى من اليأس؟ ثم إن «الناطر أحسن من اللي مش ناطر»، كما تقول «قرنفل» في «صح النوم».

ثمة أبعاد كثيرة في المسرح الرحباني تستحق الالتفات إليها في دراسة موسعة. لكن الأكيد، في صدد المضمون الرحباني، بعد مراجعتي الشاملة الأخيرة له، أنه مضمون ثوري حتى في إعلانه الاستسلام للأمر الواقع. إنه إعلان يشبه التحريض. و«ماريا» المهرجة في «ناس من ورق» تعرف «أن الكلمة على المسرح بتوصل للقلب... بتغيّر».

مصطفى فروخ

«المجد الضائع»

«إن المفيد هو جميل»
مصطفى فروخ

بين الفنانين اللبنانيين، على كثرتهم، اثنان فقط كتبا النقد والسيرة، هما يوسف الحويك، ومصطفى فروخ. ويتميز فروخ (١٩٠١ - ١٩٥٧) بأنه عكف منذ البداية، على تجسيد دور «المعلم». لذا كتاباته النقدية، التي جمعها في كتاب بعنوان «الفن والحياة» رسالة تعليمية، تخرج باللوحة من إطارها إلى الحياة المحيطة بها.

إضافة إلى أن هذه الكتابات مصدر أساسي للتاريخ التقويمي لتطور الفن في بلادنا. كتب فروخ، مثل يوسف الحويك، مذكراته الشخصية، ومذكرات كليهما لم تعرف النور. تحت عنوان «الدفتر الأسود» نسبة إلى لون غلاف الدفتر كتب فروخ يومياته، واستشهد بها الدكتور عمر فروخ مراراً في مقدمته المسهبة لكتاب «الفن والحياة».

لكن إضافة إلى هذه اليوميات كتب فروخ بعنوان «قصة إنسان من لبنان» شبه سيرة ذاتية، وهي برغم كونها لا تسمي الأشياء بأسمائها، وقائعها من حياة فروخ نفسه وصراعه في وطنه وفي غربته، كما صور فروخ ـ الفنان الطبيعة اللبنانية و«صوّر أكثر ما صوّر القرية اللبنانية ساحلاً وجبلاً، بيتاً بيتاً، وحجراً حجراً، وترك للأجيال القادمة صورة لبنان القديم»، كذلك فعل في الأندلس في كتابه «رحلة إلى بلاد المجد المفقود».

شيء آخر يجب تسجيله أن فروخ، لشدة ما أحس بأهمية الفن كرسالة اجتماعية تميز عن مجايليه من الفنانين العرب بأنه كان أول رسام لبناني مارس الكاريكاتور بأسلوب شبيه بأغاني عمر الزعني الشعبية، فلم يدع وجهاً بارزاً في الحياة اللبنانية، ولا مفارقة اجتماعية

مضحكة إلاّ استغلهما بحبره (جمعت الرسوم بعد موته في ألبوم بعنوان «وجوه العصر» وحذفت غالبية التعليقات الساخرة لسوء الحظ).

وفي حديثي المتخيّل معه أرجو أن أكون وفّقت بتقديم صورة مختصرة لكن وافية عنه، وعن رؤيته للفن وللعالم، عالمه.

* * *

الحديث

تلمح في كتاباتك كثيراً إلى دور التربية الجمالية. أي حد تعني، وماذا تقصد؟

ـ إلى أقصى حد، وأقصد الفن كوسيلة تربية لأن الفن هو أساس كل حضارة. والأهم أنه ليس أقوى رباط بين الشعب الواحد وحسب، بل بين الشعوب.

وإذا نحن قلنا تربية فنية، فلا نعني أن يمارس الناس كلهم الفن، بل تفهم الحياة والمنطق والتجدد والابتكار.

كيف؟

ـ أبسط مثل أن «الطنبر» عندنا خلال أجيال متعاقبة ظل كما هو، دون أن يضاف مسمار واحد إليه. حتى تخطانا الزمن والإمكانات، فلم يبق أمامنا إلاّ أن نستورد الأشياء الجاهزة. إن جمود التفكير يتبعه جمود الحركة. من هنا قعودنا عن اللحاق بالقافلة الإنسانية.

ألهذا السبب سميت مجموعة مقالاتك في الفن: «الفن والحياة»؟

ـ بالضبط.

لكن الفن في بلادنا صعب؟

ـ هذه هي مأساتنا. البعض يجهل الفن، والبعض الآخر يعتبره كمالياً. وكلاهما مقصر، ما يحول دون تأثير الفن في مجتمعنا، والنهوض به. من هنا صيحاتي المتكررة لسياسة موجهة في هذا المضمار، تمثلاً بالحكومات الأوروبية. ومن ينكر أن عصر «الانبعاث» الأوروبي قام على أكتاف جبابرة الفكر والفن.

لنعد إلى التربية الجمالية. كيف تتصورها؟

ـ لتكون التربية الاجتماعية فعالة أتصورها مرتبطة ارتباطاً أساسياً بالتربية الفنية، منذ الطفولة.

إن عادة ملاحظة الطبيعة والتعمق في دقائقها، تدفع الإنسان إلى محبتها محبة قائمة على

التقدير والإعجاب. ولا ريب أننا في حاجة إلى هذا النوع من التربية لتغرس فينا محبة بلادنا والإعجاب بجمال طبيعتنا الساحرة، محبة قائمة على الفهم والإعجاب والاحترام، تحثنا على الغيرة على بلادنا والتضحية في سبيلها.

إن العناية وهبت لبنان نصيباً وافراً من جمال الطبيعة ووهبت أهله قسطاً ملحوظاً من الذكاء وقابلية لبلوغ مكانة محترمة بين الشعوب الواعية، والشواهد كثيرة، وأخصها تفوق مهاجرينا وراء البحار. لبنان ذو الرقعة الضيقة من الأرض، ذو العدد النزر من السكان، ليس في استطاعته، مهما جهد، أن يجاري الأمم الكبيرة في وسائلها المادية المتفوقة، غير أن في مقدوره أن يستغل هذه المواهب بشيء من اللباقة والحكمة فيكتسب نصيباً من الاحترام والإعجاب بين الأمم.

لنعد إلى ميدان الفن الصرف. ماذا تقترح في البدء؟

ـ حسناً، نكتفي بالأقل، إنشاء متاحف.

هل تعتقد أن النتاج الفني القليل في بلادنا يستحق هذا العناء؟

ـ إن المعارض التي أقامها بعض الفنانين اللبنانيين، سواء في أوروبا أو في لبنان كانت على كثير من الميزات التي لفتت أنظار الأخصائيين من أهل الفن في أوروبا. صحيح أن الفن اللبناني، على الجملة، تطغى عليه بعض المؤثرات ومسحة عامة من الفنون الغربية، وهذا أمر لا بد منه لكل فن ناشىء يستمد نهضته من فنون الأمم التي سبقته، ولكن لا بد أن يتحرر يوماً.

وإذا استثنينا التأثر؟

ـ إشارة هنا إلى أن لطبيعة لبنان الجميلة دوراً ملحوظاً في التأثير على فنانيه وهم يعيشون في جوه الملهم. وإذا نحن تأملنا آثار الفنانين اللبنانيين دلتنا أنها تمثل بعض تقاليدنا القومية وطابعنا المحلي، وهنا الأمر الذي يهم الفن عامة ويجعل منه في نظر العالم والتربية عنصراً ذا أثر توجيهي.

لاعتبارك أحد الفنانين القليلين الذين تحملوا إلى جانب الإبداع عبء النقد والتوجيه فما هي الصورة عندك لتطور الفن عندنا إلى اليوم؟

ـ عندما ندرس هذا الفن منذ انبعاثه نلمس أنه امتاز بروح التطور، ومر بثلاث مراحل: بدأ ساذجاً، كثير الإحساس، ثم نحا الكلاسيكية الصرفة بفضل جماعة قدر لها أن تسافر إلى الغرب حيث درست أصول الفن. ودرس على هؤلاء عدد من الشبان قام بالمرحلة الثالثة من النهضة، ومن مميزاتها خروج الفن إلى المجتمع عبر المعارض العامة والتدريس في المعاهد

وإلقاء المحاضرات والنشر في الصحف. ما خلق حركة فنية وتذوقاً للجمال الفني بين مختلف الطبقات. بينما كان الفن في السابق محصوراً في المعابد وفي طبقة خاصة، بعيداً عن المجتمع.

إذا شئنا التفصيل، ولا أفضل من عين فنان للرؤية، فكيف تقوّم هذا التطور الفني بالأسماء والتواريخ؟ نحن نعرف مثلاً اليسير عن نتاج سرور والقرم والصليبي فمن سبقهم؟

ـ كثيرون، وهم ليسوا بمعروفين اليوم كما يستحقون، لكن لهؤلاء في أعناقنا ديناً يجب وفاؤه. ذلك أن نفراً قليلاً فينا يعرف نهضتنا الفنية، وأقل هم الذين يعرفون شيئاً عن الذين عملوا لها وأقاموا دعائمها، كما يجهلون الكثير عن الآلام الممضة وعن البؤس الشديد الذي تحملوه وأفنوا عمرهم في سبيل بناء هذه النهضة والخروج بها إلى النور.

إلى البداية، كيف تتصورها؟

ـ شجرة سنديانة هرمة، سنديانة دير مار يوحنا الصايغ قرب ضهور الشوير وتحتها رجل يتدثر بثوب قاتم يرقب مشهد الفجر الذي يتثاءب وراء صنين، وعلى يديه وفي عينيه اللتين افتتنتا بالطبيعة تبدأ تلك المغامرة. إنه العلاّمة عبد الله زاخر، الذي يعرف البعض أنه أول من حفر الحروف، طريق اللغة العربية إلى الكتاب المطبوع ومنشأ أول مطبعة. لكنه إلى جانب هذا قضى حياته في النقش والحفر والتصوير. وبينما كان زاخر يصور على ربى الشوير كان كنعان ديب يلون لوحاته على هضاب دلبتا وغزير، وكان زميل آخر يصور في دير طاميش هو الراهب يوسف سمعان. وتأثر الثلاثة بالطبيعة اللبنانية، لكن أثرها امتزج بالإيمان. وفي المقابل، على شاطىء بيروت الرملي الجميل يقف فتى نحيل شديد الأناقة يرسم البحر ومراكبه وأمواجه الضاحكة، غير عابىء بما كان يتناوله به الناس من نقد وغمز، هو الفتى النابغ إبراهيم سربيه البيروتي الذي زين فيما بعد بعض بيوتنا.

وفي آن كان يقوم بعمل مماثل فتى طلع من أحد زواريب بيروت الضيقة، زاروب الجمال في حي عصور، يدعى علي الجمال، أولع كزميله بالمناظر البحرية والبرية. وامتاز فن الجمال بدقة الرسم وضبط اللون، ورصانة الإخراج وصفاء الأجواء، مزايا تدل على مواهب هذا الفنان البيروتي المجهول الذي أعطانا الكثير من الروائع ونحن نعرف حلة المجتمع في ذلك العهد. ثم كان شاب من آل دمشقية ترك لنا العديد من اللوحات وأهمها «غرق الدارعة فيكتوريا» في مياه طرابلس عند زيارة الأسطول الإنكليزي هذه البلاد. ثم حسن التنير، وسليم الحداد من عبيه، ومحمد سعيد مرعي من حي البسطة، ونجيب بخعازي من

الأشرفية، فأطلع هؤلاء بمواهبهم لوحات ذات قيمة، أخصهم سليم شبلي الحداد، الذي هاجر إلى مصر. أما مرعي فهاجر إلى أميركا، وبخعازي إلى روسيا، والجمال إلى تركيا، وسربيه إلى القبر.

لماذا تتحدث عن هؤلاء الرواد بغصة؟

ـ لأنني أتخيل معاناتهم وآلامهم سواء الذين هاجروا أم الذين بقوا في بيئة لا تفهمهم. وعانيت أنا الأمرّين أيضاً.

هل كانت البداية صعبة؟

ـ وكيف لا تكون صعبة إذا كنت نشأت في بيئة تفهم أن مصير أهل الفن إلى النار والعذاب الأليم. كان والدي يؤنبني وأمي تكسر لي أقلامي وتنهاني عن هذا العبث.

ومع ذلك؟

ـ كدت أيأس وأترك الرسم في طفولتي، لولا أنني صادفت في مدرستي أحد الرجال الذين فتح الله عليهم وأنار بصائرهم فتحرر عقله بين أبناء جيله، فطمأنني «بمداخلته» لدى رب العالمين بالعفو والمغفرة لأهل الفكر والأدب والفن إلى يوم الدين.

في أي مدرسة كنت آنذاك؟

ـ في مدرسة الشيخ جمعة القريبة من بيتي.

ولدت في بيروت؟

ـ في بيت صغير في البسطة التحتا على نصف كيلومتر من قلب بيروت (آنذاك).

هل صورته فيما بعد؟

ـ كثيراً. بناء قديم نخر الدهر حجارته الرملية وأتى على نوافذه العتيقة، ولكن أجمل ما فيه بابه ذو القنطرة الشرقية، تدلت من فوقه عريشة تزخرفه بظلالها البنفسجية كما تزخرف جدرانه. إنه بيت مسقوف بالقرميد الأحمر كأكثر البيوت البيروتية.

إذا أرخت لنفسك بدايتك الفنية فمن أين تبدأ؟

ـ من لقائي بالرسام حبيب سرور. ففي الحرب العظمى كنت معتكفاً للعمل في التصوير بالحبر الصيني لمجلة «المصور» البيروتية وكلفني الأستاذ صلاح لبابيدي رسماً لأحد أبطال المصارعة. فقمت به، غير أنه وجد بعض الملاحظات وكان جدل بيننا فاحتكم إلى الأستاذ حبيب سرور. فأبدى بعض الملاحظات اليسيرة لكنه أثنى عليَّ. وكانت تلك مقابلة مهمة في حياتي إذ تعلمت على يد هذا الأستاذ الكبير المذهب الواقعي في الفن.

أكان الأهم في جيله؟

ـ كان أحد أهم ثلاثة في جيله.

والآخران؟

ـ داود القرم وخليل الصليبي.

يذكر البعض عنك أنك وقفت إلى جانب سرور في منافسته الفنية والشخصية للصليبي، فلماذا؟

ـ ربما لأنه أستاذي. لكن الصليبي لم يكن أقل أهمية. الحق أن لكل من الثلاثة أسلوبه الشخصي المميز. لكنهم معاً أول من مارس الرسم بعد الاحتكاك المباشر بالفن الغربي، سنحت لهم فرصة لم تكن لمن قبلهم.

بمن تأثروا على التحديد؟

ـ تأثر القرم برافائيل. وكأني بفناننا الفتى أطال وقوفه أمام لوحات رافائيل في تلك المقاصير المعروفة باسمه في الفاتيكان حيث يتجلى على جدرانها جمال الفن وعظمة الإبداع، وخاصة «عذراء» رافائيل وطفلها، اللوحة التي هي مثابة صلاة سماوية جسّدها الفنان، فجاءت أعجوبة الأجيال.

وتأثر القرم بالروح الرافائيلية، وكانت لوحاته التي نشاهد أهمها في الأديار والكنائس اللبنانية، تدل على رقة شعوره ولطف نفسه. أهم صوره واحدة بعنوان «طبيعة صامتة».

وماذا عن حبيب سرور؟

ـ إذا كان القرم وقف أمام روائع رافائيل فإن سرور وقف بين روائع ميكل أنجلو ورافائيل، فأخذ عن الأول القوة، وعن الثاني الرقة والعذوبة، فكان فنه جامعاً الرقة والجلال. كان فن سرور من القوة والنفاذ بحيث فرض نفسه على الحكومة العثمانية، فكلفته تدريس الرسم في المكتب السلطاني، وتخرج على يديه العديد من التلامذة الذين يتابعون رسالته الفنية، مذ حملها بكل أمانة وإخلاص من غير أن تلهيه عنها تجارة أو مساومة أو دعاوة.

وأهم صوره؟

ـ لوحة «كاهن الجبل» وهي له تاريخ صادق لما فيها من متانة الرسم وقوة اللون وصلابة الشخصية، ثم «البدوية الحسناء في خدرها» وعدد من الطبائع الصامتة أهمها «سلة الصبير والسفرجل» و«الحجل والسمك».

هل أثّر فيك؟

ـ كثيراً. كما تأثرت أكثر لنهايته البائسة هو صاحب الشخصية الحلوة والدعابة اللطيفة.

وماذا عن الثالث؟

ـ ربما تميّز خليل الصليبي عن زميليه بأنه وسع دائرة اطلاعه فزار متاحف أميركا أيضاً، وكان في ألوانه عذب الإنشاد لما كانت تتسم به من نضارة حتى طالما كان يهمل أصول الرسم في سبيل اللون. لنقل إنه أكثر حرية، وقلما زاول الموضوعات الدينية بل مال إلى تصوير الأجسام العارية. إن لفن الصليبي مزايا مرموقة أهمها: الثورة، شخصية تقدمية عنيفة زادها عنفاً ربما، إقامته في أميركا. كما أن لمزاجه العصبي أثراً بارزاً في هذه الثورة التي تشبه العاصفة. درس عليه بعض الشبان الذين يحملون فنه اليوم وترك لوحات تعد مفخرة في لبنان، وتضاف إلى غيرها من إنتاجنا الفكري القليل الذي نتقدم به إلى العالم غير خجلين.

أهم لوحاته في نظرك؟

ـ صور الصليبي قليلة وتنتسب إلى عهدين: الشباب والكهولة. فمن القسم الأول: صورته شاباً وصورة «الراعي العجوز». ومن الثاني صوره العديدة لزوجته الأميركية في أوضاع ونفسيات مختلفة.

أتعتقد حقاً أن درس هذا الرعيل في مدارس الغرب كان له أثره الكبير في انطلاقهم؟

ـ بل إني أجزم. وإلاّ ما تكبدت مشاق السفر إلى أوروبا. بقيت سنوات أجمع القرش إلى القرش لأستطيع أن أسافر وأتعلم.

إلى أين؟

ـ إلى روما؟

كيف كان وقع روما عليك؟

ـ صاعقاً. فنياً وشخصياً.

شخصياً كيف؟

ـ عندما دخلت قاعة الدرس فوجئت بالمرأة العارية (الموديل) فارتبكت حتى لم أستطع أن أرسم، بل أن أتطلع إليها. فخرجت من الصف. لزمني وقت طويل كي أتكيف مع الجو. ثمة عالمان كانا يتصادمان في نفسي.

وهل تكيفت؟

ـ في حدود الدرس ليس أكثر.

يعني أنك لم تعرف المرأة هناك؟

- بلى. ولكن في باريس. وفقني الله بفتاة فرنسية طيبة القلب والنفس كانت لي نعم الصديقة الوفية، فكانت عزائي وسلوتي. عندما كان يصيبني بعض المرض تجلس إلى سريري لا تفارقني تاركة عملها، باذلة جهدها وفائق عنايتها فتقوم بتهيئة الشراب السخن وحمام لرجلي وتنظيفهما. وكنت أحس العاطفة في كل حركة منها وفي نظراتها الزرقاء الصافية: طوراً اطمئنان، وحيناً خوف وطوراً حنان وسرور. إنها نظرات ما قرأتها قط في عيني امرأة غير عين أمي، وعطف ما أحسسته عند غير أمي.

على من تتلمذت في باريس؟

- على كثيرين. فأنا كنت تلميذ الأكاديمية لكن أستاذي المباشر كان بول شاباس. قاس لا يرحم قلما بانت أسنانه عن ضحكة. إلاّ يوم سألني مذ جاء ليصلح لي مرة، فعسر عليه الإمساك بريشتي لصغرها فقال: «إنها صغيرة جداً». والحق أنني اشتريت كل أدوات الرسم صغيرة. فأجبته على الفور: إنني أحب النسبة (مشيراً إلى صغر جسمي) فأطلق ضحكة رنانة.

ماذا تركت باريس في نفسك؟

- الجميل في باريس أنها تحوي كل شيء، فهي للتقي معبد، وللفنان متحف، وللأديب قصيدة، وللعالم مكتبة، وللفاسق مفجرة، وللسكير حانة، وللنهم الأكول مطبخ إلى آخر القائمة. كل يجد فيها مبتغاه.

ألم تلتق فيها بفنان لبناني؟

- بلى يوسف الحويك. فتبادلنا نقاشاً حاراً عميقاً في أحد المقاهي.

في استعراضك للوجوه الفنية البارزة في الجيل السابق، لم تتذكر جبران خليل جبران!

- إنه شيء آخر.

وماذا تعني؟

- إنه وجه من تلك الوجوه الحلوة التي أتيح لها أن تحلق بعيداً في جو رحب طليق، فكانت خير مثال للفكر اللبناني في العالم.

لكن ماذا عن جبران الرسام؟

- إن الموقف في رسوم جبران يلمس تلك القرابة الشديدة بين أدبه وفنه الذي ينتمي إلى المدرسة الرمزية، إن جبران كان في تصويره يحاول الكشف عن النفس البشرية لتحرير

الإنسان من شتى العبوديات. هذا هو الوتر الإنساني الذي ضرب عليه جبران في فنه، ووقف عليه ريشته النبيلة.

وإذا طلبنا منك أن تختار اللوحة الأكثر تأثيراً عليك؟

ـ سأسمي لوحة «مجنون قنوبين» وهي فتى هزيل عار ملقى على وجهه في أعماق وادي قنوبين. إنها أبلغ تجسيد لمأساة طالب المعرفة.

ماذا عن رحلتك إلى الأندلس؟

ـ كانت غنية جداً حتى إن كتابي «رحلة إلى بلاد المجد المفقود» لفت انتباه أحد المستشرقين الأخصائيين في الفن العربي هو المستشرق الفرنسي هنري بارس في كتابه «إسبانيا كما رآها الرحالة المسلمون من ١٦١٠ إلى ١٩٣٠». وبعد أن استعرض كل الكتابات خلال أربعة قرون قال: «إن مصطفى فروخ هو أعطانا أخيراً ذلك الكتاب الذي كان من حقنا أن ننتظره من مسلم يزور تلك النماذج الجميلة من الفن العربي في إسبانيا».

أعطيت الكاريكاتور حصة كبيرة من إنتاجك فلماذا؟

ـ أنا لم أستطع أن أنظر إلى الفن إلاّ رسالة اجتماعية. أليس ثمة صحة في القول بأن المفيد هو جميل. الفن الكاريكاتوري أهم ما يهدف إليه: الفكرة، ثم الاطلاع البعيد في علم النفس والاجتماع، وذلك كي يتمكن الرسام، بعد فهم فريسته، من إصابة الهدف وتسديد سهم نقده بأسلوب فكه.

ولا يزال بعض الرفاق من اللبنانيين الذين كانوا يطلبون العلم في باريس، يذكرون جيداً التقدير المادي والمعنوي الذي كان يقدمه إليَّ من كنت «أكرههم» من الأجانب من رواد حي مونبارس وغيره.

إذا سألناك ماذا استخلصت من «معركتك» الفنية الطويلة؟

ـ أدركت أن الفن الحقيقي هو ما يتعدى المادة، وأنه لا يرى في الرسم والقماش وسواها إلاّ عواطف وتاريخاً وعظات كبيرة... وأن الفن هو في الحياة، وأن الحياة قائمة في جوهرها على الحق والخير والجمال.

إضاءة العقل والحياة

«حلمت بالأمس أني والأمير شكيب ارسلان في بيت كبير واتفقت معه على أمور كثيرة لمستقبل الأمة العربية».

حسن كامل الصباح

تكاد حياة حسن كامل الصباح (١٨٩٥ ـ ١٩٢٥) تكون نموذجية للدور الثقافي للفرد اللبناني في العالم العربي وفي العالم كله.

ليس فقط من حيث الريادة التاريخية أو من حيث النهم في استيعاب العصر، وغزوه، والانتصار فيه بأقصى سرعة ممكنة، وإنما قبل كل شيء من حيث رغبته في تحقيق دوره: توظيف الموهبة المنفتحة لتغيير نمط الحياة العربية: ألم يحلم الصباح بجعل العالم العربي «جنة مضيئة»؟

إذا كانت أهمية الأفراد تقاس بطموحاتهم، كما قلنا مراراً، فإن لهؤلاء الرواد اللبنانيين أهمية لا تحد، حتى ولو أدوارهم أكبر من بيئتهم.

قصة حياة الصباح ملحمة إنسانية، ملحمة لبنانية، بدأت في قرية في الجنوب اللبناني وانتهت بمأتم في نيويورك شارك فيه الرئيس روزفلت بإكليل زهر، تحية تقدير للذي طلع من بيئة فقيرة متخلفة لينافس علماء أغنى البيئات وأشدها تطوراً في ميدان العلم.

لم تسمح للصباح حياته القصيرة بالذهاب أبعد، سواء في عمله أم في طموحه، لكنه استطاع، وهو ابن عصر الإلكترون ـ حيث لم يبق اختراع ينسب إلى شخص واحد ـ أن يترك لنا ذكرى يومية نفتخر بها، لكونه أحد الذين ساهموا، ولو مساهمة ضئيلة، في هذه المعجزة التي نجلس إليها كل يوم: التلفزيون.

وعندما نعرف جميعاً ذلك نصدق بعض الكلمات على مقدرتنا في إدهاش العالم، وهذا الرجل خاصة كتب في «نيويورك هيرالد تريبيون» سنة ١٩٣١: «إن أية محاولة لتقوية

وإشاعة سوء الفهم والتعصب لا يمكن أن تنتج سوى تعميق الخلافات القومية وإبقاء وتغذية روح العداوة والفرقة بين الأمم وطوائف الجنس البشري».

وكان أميناً للرسالة اللبنانية في العالم.

مؤثرة ومثيرة، محزنة ومدهشة معاً، حياة هذا الرجل.

ما يحزن هو لا مبالاة عالمه به، وما يدهش هو الإصرار على تجاوز كل العقبات لمصلحة هذا العالم.

بدأ وحيداً، وانتهى وحيداً، إنه قدر المتمردين الكبار في البلد الصغير.

لشدة شغفي بأسطورته تمنيت لو أنني التقيته واستوضحت بعض غوامض رؤيته وحياته. لكنني أكتفي هنا بتخيل لقاء معه، انطلاقاً من مذكرات وأحاديث ورسائل كان كتبها في حياته.

* * *

الحديث المتخيل:

تقول والدتك، في معرض الحديث عن طفولتك، إنها كانت تسألك: ما لك ساهماً، ماذا يشغل بالك؟ فكنت تجيب: «أشياء لا أعرفها بعيدة، بعيدة، بعيدة»، فهل تذكر الآن ما كان يشغلك حقاً في طفولتك؟

ـ كلا، لكنني أذكر، عندما كنت في العاشرة، أن غاية الغايات لي أن أعثر في الطريق على خزانة كتب تحتوي على قصة فيروز شاه وعنترة والملك سيف، وكنت أنظر إلى بعض من لا يمكنهم أن يقرأوا تلك القصص وأرثي لحالهم لأني لم أقدر أن أتصور كيف يطيب العيش لأحد لا يمكنه أن يقرأها. ثم لما صرت في الثانية عشرة كنت أقول في نفسي: مساكين السذج الذين لا يمكنهم أن يتلذذوا بفهم القضايا الهندسية والظفر بحل غوامضها لأن ذلك في نظري كان عين السعادة.

متى وكيف تؤرخ لبداية طموحك؟

ـ ما زلت أذكر كيف كانت أمي تجلس في فناء الدار، في النصف الأخير من ليالي رمضان، وتحدثني عن أمجاد العالم العربي منذ عهد الأمبراطورية الأولى إلى عهدنا الحاضر، وأنا أردد أبيات أبي العلاء المعري، وأبحث عن النجوم التي ذكرها في قصائده وأشار إليها. وهكذا بدأ هيامي بدرس الكون وحقائقه.

هذا هو الحلم، وماذا عن الخطوات العملية؟

ـ نشأت وأعداد «المقتطف» حولي يقرأها عمي وخالي وأهل البيت بإعجاب، وكلما أردت قراءة بعض المقالات العلمية عثرت على تعابير رياضية لا أفقه لها معنى، وكنت متأخراً في الدروس التي تحتاج إلى استظهار كالجغرافية والتاريخ مثلاً، إلاّ أنني كنت متفوقاً في الحساب والطبيعيات والشعر والنحو.

خارج المدرسة، من الذي أثّر فيك عبر مطالعاتك؟

ـ سنة واحدة بعد أن أرسلني والدي إلى المدرسة الإعدادية في بيروت سنة ١٩٠٨، اقتصدت من «خرجيتي» واشتريت كتاب «الجبر» لفانديك، وقرأته خلال العطلة المدرسية، وأذكر أني وجدت لذة عظيمة في حل أعماله ولما يزل بيني وبين درس الجبر في المدرسة خمس سنوات.

أما السبب لدرسه فعثوري على عبارة لم أفهمها في كتاب «أصول الطبيعيات» لأسعد الشدودي، والرغبة التي اقتبستها من مطالعة «المقتطف» في أمثال هذه المباحث، ولم يطل الوقت حتى وجدتني في حاجة إلى درس الهندسة، فاشتريت كتاب إقليدس، ترجمة فانديك أيضاً، وقرأته خلال سنتي الدراسية الثالثة. أما التاريخ فكفاني ما قرأته من كتب «فلسفة التاريخ» للمؤرخ محمد فريد، وأكملت تلك السنة «حساب المثلثات» وصرت قادراً على فهم طبيعيات أسعد الشدودي إلاّ أنني أصبحت مغرماً بالعلوم الرياضية.

ولما وصلت إلى المثلثات وجدتني بحاجة إلى اللغة الفرنسية فعقدت العزم على تعلمها. وخلال عطلة الصيف بذلت جهداً كبيراً لها حتى تمكنت منها ومن فهم الكتب الرياضية باللغة الفرنسية. وفي السنة الرابعة تمكنت من درس مبادىء حساب التمام والتفاضل والجبر الاسمي. كل هذا والصف لم يبدأ بدرس الجبر بعد.

ثم توقفت عن متابعة التقدم في الرياضيات لمدة سنتين لأن للدروس جانباً كبيراً من وقتي مع شدة كراهيتي لها، واعتقادي بإضاعة الوقت الذي سأصرفه عليها. عندئذٍ عزمت على تركها لألتحق بالكلية الأميركية، حيث عرّفني أستاذ الرياضيات هناك إلى مؤلفات الرياضي الفرنسي ستورم، وكنت كلما وجدت صعوبة في فهم موضوع من طريق القراءة، أغلقت الكتاب وأعملت فكري في حله وفهمه. وكنت غالباً أتوصل إلى نتيجة. وصرت أعتقد أن الرياضيات والمنطق خواص ثابتة للعقل البشري، وموجودة فيه، وما تعلم الرياضيات إلاّ اكتشاف تلك الخواص في العقل.

من المعلوم أنك استدعيت كغيرك من الشبان إلى الخدمة العسكرية الإلزامية في الجيش

العثماني. وأنك قضيت السنتين الأخيرتين من الحرب العالمية في الآستانة فماذا كانت تلك التجربة؟

ـ دخلت سرية البرق اللاسلكي تحت قيادة ضابط ألماني فدرست الألمانية واستحضرت كتباً فيها. ثم تابعت الدرس في الهندسة التفاضلية والتوابع الإهليلجية وكتاب أبراهام وفويل في نظرية ماكسويل في الإلكترو ـ مغناطيسية، وعينت قائداً لمفرزة البرق اللاسلكي في مكدونيا، ولما انتهت الحرب عدت إلى دمشق.

ومن هناك؟

ـ تركت دمشق إلى الكلية الأميركية في بيروت، وما كدت أصل حتى عينت فيها أستاذاً للرياضيات. وفي مرور سنة ونيف تركت الكلية الأميركية وارتحلت إلى أميركا.

لكننا نعلم أنك كنت تفضل السفر إلى فرنسا لتخصصك فلماذا عدت؟

ـ لدى عودتي من الحرب كنت لا أرى بدأً من الذهاب إلى ديار الغرب، وسنتان فقط كانتا كافيتين لتجعلاني أقدر مهندس بين مهندسي هذه الديار لأن في استطاعتي دخول المدرسة المركزية في باريس، وهي أهم مدرسة هندسية تعتمد عليها فرنسا، ولا تتسنى لغير الضليع من الرياضيات، ولم يتسن لسوري أو مصري حتى الآن أن يفوز بشهادتها، وافتكرت أن أقنع بعض أغنيائنا بقرض ٦٠٠ ليرة على أن أصبح مهندسه ومستشاره الخاص وإلا أدفع له المبلغ الذي ساعدني به مع الفائض المقرر.

في أي غني كنت تفكر؟

ـ أي واحد، يوسف الزين مثلاً.

وماذا كنت تأمل أن تفعل لدى عودتك فائزاً بالشهادة؟

ـ مشروع توزيع قسم من مياه الليطاني على القرى حتى الساحل، واستخراج قوة كهربائية من القسم الآخر، وأمثاله كثيرة من التعهدات الهندسية.

وعندما رفض الأغنياء مدك بنفقات السفر إلى فرنسا؟

ـ قدمت طلب انتساب إلى جامعة بوسطن في ولاية ماساشوستس. وكنت أعلم أن مجيئي إلى أميركا بدون دراهم مخاطرة أيضاً ولكن لا بد للترقي الفجائي أو لبلوغ الغايات الصعبة من الخطر.

لكنك قبل رحيلك قمت بالتعريف بالفلسفة النسبية لأينشتاين في إحدى المجلات اللبنانية، أول تعريف من عربي لهذه الفلسفة، فكيف عرّفتها باختصار؟

ـ بأن النظرية النسبية لا تعترف بأي تغيير في النواميس الكونية، بل إن التغيير يكون في الزمان والمكان أو الفضاء العرفي (النيوتوني والإقليدسي). ولذلك تتخذ فضاء ذا أبعاد أربعة: الطول والعرض والعمق والوقت، بخواص هندسية ثابتة هي تلك النواميس العامة، طبيعية كانت أم رياضية. فالكون كله، بحسب أينشتاين، هو رباعي الحدود يتحدب تحدباً مطرداً كلما قرب من المادة. فالحجر الساقط مثلاً ليس هو كل الحجر، بل مقطع لكائن رباعي الحدود من خواصه الهندسية أنه كلما اتجه إلى المستقبل صغرت المسافة بينه وبين الأرض لتحدب الفضاء في جوار الأرض.

هل إعجابك بالنظرية النسبية هو جعلك تستعير بعض تحديداتها لاستعمال مختلف، كقولك بالبعد العقلي الخامس؟

ـ توصل داعيك إلى هذه النتيجة منذ ما ينيف على سنة، حين صاحب النسبية استنتج أنه مضطر إلى فرض وجود البعد الخامس، للتوحيد بين معادلات الجاذبية والمعادلات الإلكترو ـ مغناطيسية، من مدة لا تزيد على ستة أشهر.

هل تعتقد أن نظرية أينشتاين غير قابلة للخطأ؟

ـ إن ما جاء به أينشتاين من معادلة التساوي بين الكتلة والطاقة كان صحيحاً، إلاّ أن المساواة المطلقة التي أوجدها تحمل في ثناياها بعض الخطأ، ودلت تجارب على وجود فرق بين الحسابات النظرية التي تقود إليها تلك المعادلة وبين التطبيق العملي في المختبر.

هل كانت بدايتك صعبة في الولايات المتحدة؟

ـ التحقت بمدرسة الهندسة الكبرى المسماة «مؤسسة ماساشوستس الفنية». ولما لم يكن لديَّ شهادة يعول عليها أرسلني المسجل إلى كل أستاذ من أساتذة المدرسة ليعلم مقدار معارفي. فأعفاني أستاذ الرياضيات من جميع الدروس الرياضية في برنامج المدرسة عندما اختبر معرفتي للهندسة.

ودرست هناك؟

ـ بل ضجرت من طريقة التعليم الميكانيكي، وعجزت عن أداء التكاليف المادية فانتقلت إلى جامعة أخرى حيث نلت شهادة معلم علوم بعد جهد جهيد.

لكن متى بدأ عملك الحقيقي، ومتى لمست في نفسك موهبة الاختراع؟

ـ في نهاية السنة من إقامتي في الولايات المتحدة التحقت بشركة «جنرال إلكترك»، حيث قضيت ستة أشهر مشتغلاً بالتجارب العلمية، ثم رغب إليّ رئيس المعمل أن أحسب آلة تيار

متناوب ـ ثابت لإنارة الشوارع بحيث يمكن وضع أي عدد من المصابيح وإنارتها بالتتابع دون أن يتغير التيار الكهربائي فيها. فحسبتها، وفي مدة استنبطت طريقة لجعلها آلة عملية، وبدأت الشركة صنعها.

هكذا كانت البداية؟

ـ على أثرها منحتني مؤسسة المهندسين الكهربائيين الأميركيين لقب «فتى العلم الكهربائي»، رتبة علمية لا يبلغها إلاّ المبرزون.

وماذا عن عملك في مسألة التلفزة، أو «التلفجن» بالإنكليزية؟

ـ طريقتي في التلفجن استنبطتها في ١٩٢٤، أي قبل أن يبدأ ألكسندرسن تجاربه، وأوضحتها له بالذات فرمى بها عرض الحائط، مع أن لانغيمور أعجب بها إعجاباً كبيراً وكذلك كولدج. غير أن ألكسندرسن لم يشأ أن يشتغل لإنجاح فكرة غيره، فحاول إكمال اختراعه الميكانيكي، ووجد من استنزافه كل الوسائط أن الخلية الكهربائية النورية (ما رأيك في كلمة «كهرنورية»؟) لا يمكنها أن تدفع قدراً كافياً من الكهارب وقت يمر الشعاع على نقطة من نقاط الشبح، فوقف عند هذا الحد من وضح الأشياء الملتقطة. والأمر الآخر صعوبة التوافق بين الإرسال والاستقبال. أما طريقتي فإليك وصفها بالإيجاز وأخذت لها ثلاثة امتيازات:

استنبطت جهاز إرسال تلفزيونياً يستخدم الانعكاس الإلكتروني بواسطة لوحة تغطيها طبقة «كهرضوئية»، وتتألف من عدد كبير من الوسعات الحلزونية اللامتناهية. وهذه الوسعات تتعبأ بواسطة التأثير «الكهروضوئي» المتكون بواسطة الصورة المرتسمة على اللوحة.

في هذا الوقت تغدو اللوحة عرضة إلى شبكة من الأشعة الكاتودية (المهبطية) ومن أنبوب (براون)، تلك هي الإلكترونات السريعة التي تتفلت من خيوط الشبكة الساخنة.

فحين يصطدم الشعاع الكهربائي بواحدة من تلك الوسعات يمنح كامل شحنته المتراكمة خلال دورة كاملة، أي الزمن الذي تعبر فيه الشبكة الكاتودية اللوحة كلها.

في هذه الحالة، تتوافق الصورة المظلمة مع التيارات الضعيفة والعكس.

إن التغيرات في إضاءة نقاط الصورة المختلفة تتأثر بالتغييرات في التيار الكهربائي.

وهذه التغيرات تبث ويعاد توليدها مجدداً في المحطة اللاقطة ما يؤدي إلى إعطائنا صورة مطابقة.

هل كانت الشركة متفهمة لمواهبك، ومشجعة؟

ـ إني محاط بأناس أسافل منحطين ورؤساء الشركة وكبارها لا يتمكنون من رفع شأني لاعتراض أولئك الأسافل. وبتركي بين تلك الطبقة السافلة، إنما هم يحطون من شأن العلم والفضيلة، لأن تلك الطبقة توهمهم أني لست من أهل الفضل وإن كانت البراهين على مقدرتي العلمية التي منحني الله إياها ساطعة كرابعة النهار ولا يمكنهم أن يخفوها.

هل أنت مؤمن؟

ـ أعتقد أن النواميس التي يتمشى عليها الكون ما هي إلاّ كلمات الله.

ألا تعتقد أن العلم والدين...

ـ أعرف من تجاربي أني كلما فهمت ناموساً طبيعياً من النواميس التي تتمشى عليها الكهارب (الإلكترونات) أعظمت حكمة الله، وزاد إيماني، بل كلما فكرت عندما كنت نطفة لا أملك ولا يملك لي أبواي ضراً ولا نفعاً، كانت التي تمثل مشيئة الباري هي وحدها التي تكفلني وتجعلني أنمو مادة وعقلاً.

أأنت مؤمن بالمعنى المطلق، أم بالمعنى العملي؟

ـ الإنجيل والقرآن لا يعلماننا كل إرادته (أي الله) إنهما فقط يرشداننا إلى المنبع والمعين الرئيسي لإدراكها.

رسائلك إلى أهلك تنم من غالبيتها اليأس، وهذا يتعارض والإيمان...

ـ لكن رسائلي اليائسة كانت تنتهي على هذا النحو: «ربما كانت حالة اليأس هذه التي استحوذت عليَّ منذرة بحلول ما يكشف الغم ويزيل الكرب».

لماذا لم تترك الشركة وكل الاضطهاد الذي تفصح عنه؟

ـ تجري الرياح بما لا تشتهي السفن...

ذكرت مرة في إحدى رسائلك أنك ستؤسس مصنعاً للطائرات في المملكة العربية السعودية أو العراق ولم تفعل، لماذا؟

ـ لأن الملوك العرب مشغولون بالسياسة، أما التقدم العلمي والعمراني وجلب المخترعين والمكتشفين إلى ديارهم فهم في غنى عن ذلك.

أحقاً فكرت جيداً في مسألة صنع الطائرات؟

ـ بالطبع، وغايتي أن أصنع طيارة، ولم أصنعها بعد، يمكنها أن ترتفع في الجو ـ الطبقات ووضع ما يمكن المحرك من الدوران بالسرعة المعتادة برغم أن كثافة الهواء في تلك الطبقة ربع ما هي على سطح الأرض. وبهذه الواسطة يمكن للطيارة أن تقطع مسافة تزيد على

٥٠٠ ميل في الساعة أي بمقدار ٨٥٠ كلم في الساعة، بفضل اللولب «المتحول الوجه». ولا أعلم ما يسمونه بالفرنسية. وبهذه الواسطة يمكن قطع المحيط الأطلسي من نيويورك إلى باريس في ست أو خمس وقطع المسافة بين باريس والنبطية في أربع ساعات ونصف، ومنها إلى مكة في ساعتين فتأمل...

(بعد ثلاثين سنة من هذا الكلام صنعت فرنسا وإنكلترا طائرة «الكونكورد»).

على ذكر مكة، ورد في خطابات الأمير شكيب إرسلان إلى العاهل السعودي أنك قدمت مشروعاً لاستثمار الطاقة الشمسية هناك . فما هو المشروع؟

ـ الحق أنني تمكنت من استنباط بطارية كهربائية ثانوية يتولد بها «حمل» كهربائي من تعرضها لأشعة الشمس. ولبيان ماهية هذه البطارية أقول: لنفرض أننا وضعنا عدداً منها يغطي مساحة ميل مربع في وسط الصحراء العربية، حيث لا غيوم. فالقوة التي يمكن استصدارها من الشمس عندئذٍ تكون مائتي مليون كيلواط أو مائة وأربعين مليون حصان. غير أن البطارية يمكنها ان تستخدم جزءاً من عشرة آلاف جزء من هذه القوة فيكون ما نحصله من الشمس بهذه البطاريات قوة كهربائية لا تقل عن مائة ألف كيلواط أي قوة تزيد خمسين مرة عن الحد الأقصى من القوة التي يمكن الحصول عليها من مولدات نهر الصفا في لبنان، التي أتموها حديثاً.

إن القوة الكهربائية من نهر الصفا جزء ضئيل من القوة «النورية» الواقعة على الأرض من أشعة الشمس.

فلو حولنا تلك الأشعة الشمسية المحرقة إلى قوة كهربائية واستخدمناها لتسهيل المواصلات وحفر الآبار الأرتوازية والمبردات الكهربائية والمراوح لأصبحت الصحراء كلها معمورة عمراناً تحسد عليه، فالناس والمدينة يحومان حول مصادر القوة، وهنا واحد من مصادرها عظيم.

هل كان هذا المشروع مجرد حلم «نظري» أو تراك باشرته؟

ـ توصلت إلى هذا الاكتشاف بأدوات اشتريتها من مالي الخاص، وشركة الكهرباء العامة لم تسمح لي بأخذ امتياز باسمي، وهي ستستثمر الاختراع. ولو كنت أعمل لحساب حكومة عربية مثلاً لرجع الربح إليها. وهذه الطاقة تماثل الثروة البترولية.

واستطراداً أقول: برهن تأريخ العلوم الطبيعية على أن النظرية التي تستقل عن التجربة والملاحظة، هي أبعد النظريات عن الحقيقة، وبالعكس تلك التي تعتمد في كل جزء من أجزائها على حد لا يمكن تعيينه إلاّ بالملاحظة المباشرة.

ألا تعتقد أن العلم وعالمنا نحن هنا سيتخابطان طويلاً قبل أن يتفقا؟

ـ أعتقد أنه علينا أن نتجنب الشعور بالاشمئزاز والحيرة عندما نجد عالم الحقيقة لا يتفق مع مفاهيمنا المسبقة، وأن نحاول جهدنا الوصول إلى الحقيقة والالتفات إليها وألا نضيع توازننا العقلي حيالها.

تتحدث كثيراً عن الحقيقة، فكيف تحددها؟

ـ إذا رجعنا إلى علم الأخلاق وجدنا أيضاً أن كل نظرية أخلاقية تبتعد عن الحقيقة المجردة المؤيدة بالتجربة والاختبار الجسدي والنفسي هي مضرة. وأعتقد أن أي كلام يتناول نصف الحقيقة هو سلاح ضدها أكثر من كلام لا يحتوي أي نوع من الحقيقة على الإطلاق. ذلك أن الشخص الذي يخامره شك سوف يأخذ القسم الصحيح من الكلام، كبرهان على صحة القسم الذي ليس بصحيح.

تحكي عن الأخلاق بطريقة علمية فما هو موقفك من الموضوع في ما يعنينا نحن كشرقيين؟.

ـ ضرورة إخراج الأخلاق من التقاليد العمياء إلى دور التجربة والاختبار المتين، تماماً كما أهملت الفلسفة علوم الكلام وقام مقامها العلم الصحيح المبني على التجربة والاختبار.

عاشرت القوم هناك سنوات فما الفارق بين عاداتنا وعاداتهم؟

ـ المرأة هنا كل شيء، يعود الرجل من نهار عمل طويل إلى البيت ويبدأ بغسل الصحون وملاعبة الأولاد أو الطبخ ويساعد امرأته حتى في الكناسة إذا لم يمكنه استئجار خادمة، وإذا غضبت في بعض الأحيان وصفعته فمن أشد المنكرات أن يلقي إليها بكلام عنف بل يسكت وسكوته كافٍ، ذلك أنّ ضرب المرأة جرم ما فوقه جرم وعيب ما دونه عيب. هذه خصلة أمجد الأميركان عليها بعكس الشرقي الذي يجعل امرأته أحط من خادمة ولا يفتر لسانه عن سلقها بالكلام البذيء، فهو يتذلل أمام القوي لكنه يستبد بالضعيف، وهل ثمة ألأم من ذلك؟ ما زلت أعتقد أن السبب في انسحاق المرأة الشرقية هو عدم تعليمها.

برغم صراحتك الزائدة في الحديث إلى أهلك، عبر الرسائل فإننا لا نعرف موقفك من الجنس؟

ـ حقاً أنا حتى الآن ذلك الطفل العادي الهائم في البرية، أنشد مثلاً أعلى، تحيط بي كل أنواع المصاعب والمتاعب غير عابىء بها، كلما سلمت من خطر أسلمت نفسي لآخر، وكلما تخلصت من ضائقة فاجأتني أخرى، ولم تكن تلك المصاعب والمشقات بدون

فائدة. ولا يعني ذلك أني سأبتعد. كلا. فإن كامل المفكر كان مذعوراً وكامل «الحيواني» لم يمكنه السير بموجب آرائه. ولكن الفائدة كانت انهماكي في المتاعب دون السقوط في هوة المخاطي، إذ لو استقامت لي الأمور لغلبني كامل «الحيواني» على السقوط.

تروي في مراسلاتك الكثير من الأحلام وهي طريفة حقاً مثل: «كنت حلمت أنكم ذبحتم حصاناً من أجلي وأمي طبخت من لحمه، وأني غصت إلى قاع البحر والتقطت عدة جواهر منه وأن لدينا مخزناً مملوءاً من لحم الأسماك ولحم الحياة...» أو كما في رسالة أخرى: «حلمت بالأمس أني كنت أنا والأمير شكيب إرسلان في بيت كبير ولكل منا مركز فيه، ومركزي فوق بدرجات، زيّن درابزينها بالأزهار، واتفقت أنا والأمير على أمور لمستقبل الأمة العربية...».

فهل أنت تؤمن حقاً بالأحلام ومدلولاتها العلمية؟

ـ ما زلت أعتقد بصحة أكثرها مع أن لا برهان علمياً، على أن العلم لم يتقدم التقدم الكافي لفهم تلك المطالب.

تقول في رسالة أخيرة إلى الأهل: «إنني أجتاز الآن مرحلة صعبة خطيرة، أسأل الله أن ينجيني منها، فادعوا لي لأن دعاءكم ورضاكم قد يخلصانني من أعداء ألدّاء يكيدون لي دائماً ويسعون لزحزحتي من طريقهم». من هم الأعداء وأية مكائد؟

ـ ....

يا سيد كامل؟

ـ ......

حسن فتحي

أنسنة العمارة

«الفلاح لا يتحدث عن الفن، إنه ينتج الفن»

حسن فتحي

الشهرة العالمية التي اكتسبها حسن فتحي المهندس المعماري المصري، تعود إلى نظريته في كتابه «العمارة للفقراء»، ونقل الكتاب إلى ٢٢ لغة، وتبنته منظمة الأونسكو العالمية التي، اعترافاً بفضله مولت مشروع فيلم وثائقي طويل عن المهندس المعماري الفذ، أخرجه اللبناني برهان علوية أواخر السبعينيات بعنوان: «لا يكفي أن يكون الله مع الفقراء».

وشعار فتحي «بيت إنساني لكل إنسان»، الشعار الذي لا يفهمه إلاّ الذي يعرف أن ثلثي سكان العالم، بحسب إحصاء منظمة الأونسكو، محكومون بالموت التدريجي من سوء مكان الإقامة.

ترك حسن فتحي، إلى كتابه المهم «العمارة للفقراء»، كتباً عديدة بعضها بالإنكليزية وبعضها بالعربية، وآخرها: «الطاقات الطبيعية والعمارة التقليدية» الذي وضعه في ١٩٨٦ بطلب من الأمم المتحدة ونشر في جامعة شيكاغو مع تقديم من والتر شيرر المسؤول الأول في برامج التنمية في الأمم المتحدة، وظهرت ترجمته العربية في بيروت. إلى «العمارة العربية الحضرية» و«المنزل العربي في الوسط الحضري» وغيرها.

بقي حسن فتحي في وظيفة رئيس قسم العمارة في كلية الفنون الجميلة في القاهرة حتى تقاعده، وحاز جائزة الحكومة المصرية للفنون والآداب، وفاز بالميدالية الذهبية للاتحاد الدولي للمعماريين، ونال جائزة آغاخان للعمارة.

إن اسم حسن فتحي سوف يدخل التاريخ إلى جانب رواد النهضة العربية.

يقول حسن فتحي إن العمارة التقليدية التراثية في كل أنحاء العالم لم تترسخ طوال قرون

وذوق متميز يدفعها بل كان يدفعها التأقلم مع المناخ والأرض.

ونظرية حسن فتحي دعوة لإعادة ربط الإنسان ببيئته عبر إعادة النظر في شكل مسكنه. هكذا كان رفضه عصرنة في البناء لا تتوافق مع طبيعة المكان، وكذلك رفضه التقليد الذي لا يتجاوب مع المستجدات، أما في العصرنة غير الأصيلة فيستشهد ببيت شعر لدانتي في «الكوميديا الإلهية»:

«ما نسميه عصرياً، ربما هو

ذاك الذي لن يثبت».

وببيت شعر للحكيم الصيني لاوتسو:

«الاستمرار دون الكمال، إنه لأمر مفيد

والمضي نحو النهائي، دون انتهاء، إنه لأمر مرغوب فيه».

وهذا ما يعكسه حسن فتحي في نظريته التي ملأ بها عدداً من الكتب حول محور واحد: التقدم، دون التقولب في شكل نهائي يمنع انسجام الإنسان مع ذاته.

العمارة للفقراء

قد يستغرب القارىء أن حسن فتحي الذي يحاول أن يوضح للفقراء كيف يبنون مساكنهم اللائقة بهم، هو ابن عائلة بورجوازية كبيرة، لكنه إذ يستعرض حياته في مقدمة كتابه «البناء مع الشعب» أو «العمارة للفقراء» يفصح عن تأثره بوالدته، التي بعكس والده ابن المدينة، هي ابنة الريف وهي زينت له هذه العلاقة الحميمة بين الإنسان والطبيعة، والتي ستلازمه طوال حياته.

وربما كان تجواله في مختلف مدن العالم قديمها وجديدها ما جعل نظريته تتبلور عبر المقارنة.

وجد حسن فتحي ملايين الناس في مساكن غير ملائمة وظروف مناخية قاسية تدفعهم، إضافة إلى ما تعانيه أجسادهم من سوء التغذية، إلى أقصى حدود التحمل الإنساني وأكثر.

والفقر الذي يعانون هم به، في الغالب، يمنعهم عن تدبر حاجاتهم الضرورية من الطاقة لتوفير الشروط المناخية الصحية داخل مساكنهم بينما استطاع أجدادهم ولقرون طويلة أن يظلوا أحياء في هذه الظروف وأن يعيشوا مرتاحين في مساكن تقليدية، لأنهم عرفوا كيف يتعاملون مع الطاقة التي توفرها لهم بيئتهم المحلية.

لكن حسن فتحي قصر نشاطه على درس النماذج الجيدة في العالم العربي عامة وفي مصر خاصة، وعمد إلى دراسة العمارة التقليدية في العالم العربي والأقاليم المجاورة وقدم حلولاً

ليست فقط للمشاكل المناخية بل لخدمة الوظائف الجمالية والحسية والاجتماعية.

وهكذا جاء كتابه الأخير «الطاقات الطبيعية والعمارة التقليدية» وصفاً دقيقاً لبعض عناصر العمارة التقليدية كما طورتها تلك المجتمعات على مدى أجيال متلاحقة في مناخ محلي مريح، باستخدامها الطاقة الطبيعية، وما يمكن أن يكون عندها لحل كثير من مشكلاتنا المعاصرة.

يقول والتر شيرر، المسؤول الأول للبرامج العمرانية في الأمم المتحدة، في مقدمة كتاب حسن فتحي الذي نشر في شيكاغو، إن اللجنة المختصة اختارت حسن فتحي للكتابة في هذا الموضوع لأنه «أكثر المؤهلين لذلك، وإنه منذ أكثر من نصف قرن معماري مميز، وخبير بالعمارة التقليدية، خاصة في العالم العربي. كما يتضح من أعماله الدور الذي يمكن للعمارة التقليدية أن تلعبه في تحسين البيئة السكنية والمعيشية للطبقات الفقيرة في العالم الثالث».

ومعروف أن قرية «القرنة» في صعيد مصر بناها حسن فتحي وهي النموذج الحسي لنظريته، ولم يستخدم في تلك البقعة النائية سوى مواد البناء الأولية التي كانت للأجداد الفراعنة قبل آلاف السنين (وسوف نعود إلى هذا النموذج مرة أخرى). وعبر هذا النموذج أثبت أن أسلوب البناء وشكله واختيار الموقع في العمارة التقليدية ثمرة علاقة ناضجة بين الإنسان والمكان، وهذه العلاقة لا تنطبق عليها مسألة الموضة وتغيراتها، فهي ثابتة ثبات الأرض التي يعيش عليها هذا الإنسان ويموت فيها.

واستخلص حسن فتحي من دراساته المعمقة في هذا الموضوع حول أشياء مختلفة، أن الشكل المعماري يجب أن يتقرر تبعاً لاعتبارات روحية وفنية ومناخية واجتماعية إضافة إلى الاعتبارات الوظيفية والإنشائية ومواد البناء، مستبعداً إمكان الوصول إلى تصميمات معمارية عالمية صالحة لكل إقليم وكل مناخ. كما أوضح أيضاً ضرورة استغلال مواد البناء المتوافرة من البيئة المحلية، إلى أبعد حدود، واستخدام أساليب البناء التقليدية المطورة لملاءمة الظروف وحاجات الحياة العصرية، إضافة إلى ضرورة العناية بالأمور المناخية عند وضع التصميمات المعمارية المناسبة.

كما بيّن كذلك ضرورة تلاؤم كيفية الأساليب وتكنولوجيا البناء والمواد مع الظروف الاقتصادية والقدرات المالية للمنتفعين وليس العكس. وهذا الأمر يوضح أهمية مشاركة المواطنين في التصميم وتالياً جعل هذه العملية نتاجاً مشتركاً بين المواطن والمصمم والمقاول. ذلك أن مهمة المعماري عند حسن فتحي كما يقول البروفسور شيرر، ليست تجسيداً

لآرائه الخاصة على شكل أبنية، بقدر ما هي تصميمات تعكس طبيعة المجتمع إنساناً وتراثاً. فالمعماريون يجب أن يعملوا، كما عمل حسن فتحي، على تحليل عناصر العمارة التقليدية وأساليبها باستخدام المناهج العلمية دونما إغفال للنواحي الاجتماعية.

ولا يترك حسن فتحي شاردة أو واردة في هذا الخصوص لا يشير إليها، بحيث يمكن تطبيقها في مختلف المدن وقرى العالم الثالث، أو العالم الفقير.

ويدرك حسن فتحي في طروحاته أن المجتمعات الفقيرة في مصر كما في العوالم الفقيرة كما في بعض المراكز الصناعية في العالم المتقدم عجزت عن مناغمة إيقاع التطور الاقتصادي السريع وجعلت المراقبين السطحيين يصفون تلك المجتمعات بالتقليدية وبالرجعية والبدائية واللاعقلانية، وبالسذاجة.

ويقر حسن فتحي بأن هذه النظرة صحيحة من بعد لأن الاتباع الحرفي للتقليد القديم ما عاد يناسب مذ تعرضت تلك المجتمعات لتطورات أساسية كالزيادة الكبيرة في عدد السكان، أو التغيرات المناخية والبيئية من سوء استغلال المصادر الطبيعية أو التقلص والتناقص المستمرين في قيمة منتوجاتها التقليدية. ما يدفع البعض في المقابل وفي معظم الأحيان إلى استبداله الطرق والمناهج التقليدية بأخرى عصرية غير ملائمة للأحوال المحلية وتكون تجربتها لأول مرة.

ويصل فتحي إلى أن الاتباع الحرفي للعمارة التقليدية، في هذا العصر غير صالح تماماً، كاتباع الطرق العصرية دون دراسة ما يتفق وما لا يتفق في هذا المجال. وبقدر ما يدافع عن صحة البناء التقليدي يدافع أيضاً عن ضرورة تطويره وملاءمته للظروف المستجدة، فيشرح في معرض دفاعه عن البناء التقليدي، أن معظم المجتمعات التي توصف اليوم بالمتخلفة كانت ولفترة طويلة من الزمان أكثر تطوراً وتفوقاً مما هي الآن، مع محافظتها على عمارتها التقليدية دليلاً على امتلاكها قدراً من المعرفة يمكن أن يكون مفيداً في ذاته أو اتخذ أساساً لتطورات جديدة. وهذه المعارف يمكن أن تلعب دوراً هاماً في التخفيف من حدة الفقر وبؤسه.

بدء الرؤية

يقول حسن فتحي عن نفسه إنه عندما كان أحدهم يسأله عن أمنيته وهو بعد طفل، كان جوابه أنه يتمنى بناء قرية يعيش فيها الفلاحون براحة. ذلك أنه وهو يزور مزارع والده في صعيد مصر كان يتأثر بالبؤس الذي فيه الفلاحون وحيث الطرقات موحلة والبيوت تفوتها الشروط الصحية، ولم يكتشف أهمية الهندسة التراثية، وعظيم تناسبها مع الحياة اليومية في

الريف المصري إلاّ لدى زيارته أسوان وبيوت الطين هناك ذات القباب من الطين المشوي (اللبن). وفاجأته هذه القباب القائمة منذ مئات السنين، وروعتها في المقبرة الفاطمية في أسوان وكذلك في دير مار سمعان القريب وهما من ألف عام تقريباً.

واستبدت دهشته عندما سأل عن المعماريين الذين ما زالوا يبنون في أسوان والنوبة على هذا الطراز. وتبين أن كل الفلاحين كانوا قادرين على تشييد بيوتهم دونما استعانة بمعماري متفرغ. فهي الطريقة التي توارثوها منذ آلاف السنين، وهكذا بدأت تتكون في ذهن الطالب حسن فتحي، تلك العلاقة الحميمة بين الفلاح ومسكنه في المناطق البدائية والنائية، وأما الفلاحون في المناطق الأكثر تقدماً فكانوا في بؤس لأن الظروف العصرية حالت دونهم وذاك التقليد الذي كان عليه أجدادهم، إضافة إلى ازدياد السكان والاستغلال غير الإنساني للأرض والإنسان.

يقول حسن فتحي، إن في العالم حوالى ثمانمائة مليون فلاح، أي ثلث سكان العالم تقريباً، (بحسب إحصاء للأونسكو) محكومين بالموت التدريجي لعدم صحية مساكنهم، وتتفاعل رؤيته لإمكان الاستفادة من التقليد القديم في بناء المساكن في القرى وما يجب أن يضاف من ضروريات، فكان كتابه إلى الفقراء لكن عبر المسؤولين في كل بلد.

ولم يكتف حسن فتحي بالنظرية وقام بثلاثة نماذج مهمة، أولها في منطقة المعادي في الثلاثينيات، فبنى قرية نموذجية، وفي الأربعينيات نموذجه الأكمل في قرية «القرنة» في البر الغربي لنهر النيل، حيث عمل على بناء «القرنة الجديدة» بحسب مواصفات قرية «القرنة القديمة»، مستلهماً الحياة والظروف للقرية القديمة.

القرنة الجديدة

هذا المشروع الذي وضع فيه حسن فتحي كل ثقله كان الأنجح والمشروع الأفشل في الوقت نفسه.

في منتصف الأربعينيات قررت مصلحة الآثار المصرية إخلاء قرية القرنة التي يقيم سكانها داخل كهوف كانت مقابر فرعونية.

واستغل فتحي المشروع ليبني حقاً القرية النموذجية التي يحلم بها وينظر إليها، فجاء تصميمه مستوحى من متطلبات أهل القرية القديمة وعلى حسب مواصفاتهم، وهي تجربة لأول مرة في العالم: تفصيل قرية على الأشخاص الذين سيقيمون فيها، تماماً كما بدلة على قياس إنسان ما.

وأيضاً بحسب الطريقة التراثية المستوحاة من التراث المصري الفرعوني والقبطي والمملوكي

في الهندسة. وأيضاً بمواد البناء نفسها التي كانت في ذلك الزمن في تلك المنطقة وعمادها الطين المشوي، انسجاماً مع نظرية فتحي أن المواد المحلية ليست فقط تسمح بالتوفير الاقتصادي، بل أيضاً تلائم المناخ، بحيث تتيح للمقيم في هذه المساكن الراحة النفسية بقدر الراحة المادية. ولم يكن حسن فتحي ليغفل الناحية الجمالية، لكنها الجمالية المرتبطة بالفائدة العملية، فهو في دراساته المعمقة للعمارة التقليدية اكتشف أسرار كل تفصيل في البيت التراثي، حيث نرى كل ما قد يبدو زخرفاً أو زيادة بلا معنى له دوره الأكيد في إضفاء شرط جيد من الراحة على البيت، ويختصر حسن فتحي هذا الترتيب بقوله: «إن الفلاح لا يتحدث عن الفن، إنه ينتجه».

وينطبق الكلام على الفلاح في كل مكان وزمان. فالعمارة التقليدية ليست وليدة الارتجال بل ثمرة خبرة حياتية طويلة الأمد. ومن هنا يستشهد بيار برنار في مقدمة أحد كتب حسن فتحي إلى الفرنسية بكلمة للمهندس الشهير لو كوربوزييه يقول فيها عام ١٩٤٢ عن أحد التصميمات التي رفضتها له مدينة الجزائر: «في بناء قصبة الجزائر بلغ الأتراك ذروة التعبير الهندسي على الصعيد المعماري أو التخطيط المدني ـ أوربانيسم ـ لكن الخمسين سنة من الاحتلال الأوروبي هدمت كل الفن الطبيعي، وجعلت القصبة ركامات عالية من الأحجار تطل مباشرة على الشوارع»، وهذا ما يلاحظه بدقة حسن فتحي في البناء المصري العصري والبناء العربي عامة، مذ اختفت الفسحة الخارجية (الفناء) التي تفصل بين بوابة البيت والبوابة المطلة على الشارع، وأخرجت البيت من حميميته الضرورية للراحة.

ويقول فتحي، بتعبير أدبي جميل: «أردت أن أجعل لتصميماتي الجديدة مظهر المنظر الطبيعي بحيث تبدو البيوت طالعة في الطبيعة كما الأشجار... وبحيث يستعيد سكانها الإقامة الطبيعية فيعيشون فيها كما لو يرتدون ثيابهم... أردت أن أبني بيوتهم على إيقاع أغانيهم، وأن أنسج خلفية القرية على صدى نشاطهم اليومي، فلا يكون هناك تراثية مصطنعة ولا عصرية مزيفة، ولكن عمارة تكون التعبير الدائم والجلي لأخلاق السكان، وهذا يعني أنني أطمح إلى هندسة جديدة كلياً». وهذا ما حققه حسن فتحي في مشروع «القرنة الجديدة».

ويعود فشل هذا المشروع إلى سببين، أول هو الإدارة في مصلحة الآثار، وثان، وهو الأهم، سكان قرية القرنة القديمة الذين رفضوا الانتقال من القديمة إلى الجديدة. ويشرح حسن فتحي هذا مطولاً في كتابه الشهير «القرنة، حكاية بين قريتين» الذي لم يترجم بعد إلى

العربية، برغم ترجمته إلى معظم لغات العالم لأن الإدارة الرسمية وجدت فيه تجنياً على موظفيها.

ولا يهم هنا موقف الإدارة بل موقف السكان الذين غالبيتهم بحسب تقرير أحد الموظفين كانوا يريدون الانتقال لولا سيطرة النافذين في القرية الذين يعيشون من تهريب الآثار الفرعونية وما فتئت هذه الكهوف والمقابر تمدهم بها.

العناد والخلق

فشل المشروع على هذا النحو وواصل حسن فتحي تبشيره بنظريته. وقد لا نعجب من أن بعض سكان قرية القرنة القديمة ينتقلون اليوم تدريجاً إلى القرية الجديدة برغم ما أصاب بعض أجزائها من الخراب من طفار تلك المنطقة إذ راحوا يستعملونها لأغراض شتى طوال فترة خلوها من السكان.

وكُلف حسن فتحي بعد ذلك، في الخمسينيات إقامة قرية في واحة «باريس» في الوادي الجديد في الصحراء الغربية، وكان المقصود في مطلع عهد عبد الناصر جذب السكان إلى تلك المنطقة لاستصلاح الأراضي فيها وتعميرها، فبناها على نمط مختلف مستلهماً طراز المقابر القبطية من مطلع المسيحية في مصر، وأيضاً ظلت مهجورة لفشل مشروع الاستصلاح الزراعي هناك.

لكن فشل مشاريع حسن فتحي على هذا الصعيد، لم يكن يعني فشل نظريته ولا فشل نماذجها العملية التي دخلت في تاريخ الإصلاح العمراني في العالم الحديث، بل إن الأفلام والكتب الأجنبية حول مشروع «القرنة» خاصة لا تعد ولا تحصى. ولم تتوقف الدعوات من مختلف أنحاء العالم إلى حسن فتحي للمحاضرة في هذا الموضوع، ذلك أن هذا المهندس المصري رائد عالمي في ميدان هو الشغل الشاغل لحكومات العديد من بلدان العالم الثالث، ولهذا يقول والتر شيرر، مسؤول البرامج في الأمم المتحدة «إن أعمال حسن فتحي تطبيق عملي لإمكان الإفادة منها حلولاً قابلة للتطوير للمشكلات في العمارة المعاصرة وخاصة مشكلة الإسكان في العالم الثالث»، ويضيف: «تهدف الأمم المتحدة من تعميم دراسات فتحي إلى الحث على الأخذ بها وإظهار الحس الجمالي والبراعة اللذين انطوت عليهما تلك الحلول التقليدية، وزيادة المشاركة في تبادلها بين شعوب العالم العربي والمناطق المجاورة، وبين شعوب الأقاليم ذات المناخ الحار الجاف في مناطق أخرى من العالم».

من هنا أن حسن فتحي نجح في فرض آرائه النظرية الموجهة أصلاً إلى الحكومات وخاصة

إلى المعماريين الذين بعدم المحافظة على اتزان معين لكيان الإنسان الجسدي والروحي بإزاء العالم الخارجي، يقول فتحي، يعملون على توطيد الخلل الذي ينعكس نتائج سلبية لها تأثيراتها الوراثية والفيزيولوجية والنفسية الضارة على حياة الإنسان. كما يرى فتحي، مهما كان التقدم التكنولوجي سريعاً والتغير الاقتصادي جذرياً، أن كل تغير يجب أن يكون متناسباً مع معدل تغير الإنسان ذاته، ويجب تقريب أفكار خبراء العلوم التكنولوجية والاقتصادية المجردة إلى أرض الواقع والطبيعة الإنسانية.

ويخلص فتحي إلى إبدائه أسفه لكون المعماري المعاصر في العالم الثالث، بتحرره الفجائي من القيود التي فرضها عليه واقع إمكاناته التكنولوجية المحددة لم يبق قادراً على مقاومة الإغراء بالاستسلام للسيل العارم للتكنولوجيا الحديثة التي توافرت له بدون التفكير في تأثيرها على النسيج المعقد لحضارته، وغير مدرك أن المدنية لا تقاس بما يؤخذ من الغير بل بما يساهم فيه كل فرد في صنع مستقبله الخاص.

وقد يكون من المجدي هنا التذكير في معرض الإشادة بجهود حسن فتحي، أنه في معرض بحثه عن مقومات السكن المريح للفقراء في العالم الثالث، وضع في دائرة الضوء هذا الفن التراثي للعمارة في العالم العربي بكل المميزات الفريدة التي تجعل من أصالته نموذجاً للنظر من جديد في كل تراث معماري في العالم قاطبة بغية إعادة الطمأنينة المفقودة في هذا العصر لدى الإنسان الذي ينتزع منه أقرب ما يكون إلى نفسه: بيته بكل حميمية هذا البيت النفسية وكل الطمأنينة في شكل هو الأكثر انسجاماً بين نفسيته والطبيعة المحيطة به. مستشهداً بكلمة للفيلسوف نيتشه أن خلط الحضارات بعضها ببعضها إلى حيث لا يعود لكل إنسان أي تمييز، خلط لا يساعد إلاّ على مزيد من الفوضى والبلبلة والتغرب عن النفس.

فؤاد صروف

رجل العلم

«حملت المشعل وركضت به مسافة طويلة أيضاً إلى الأمام».

فؤاد صروف

فؤاد صروف (١٩٠٠ ـ ١٩٨٥) لم يكن فقط يتربع على نصف قرن من الجهود في ميدان العلم بل كان امتداداً حياً لعمه يعقوب صروف، إحدى منارات القرن التاسع عشر، وصلة الوصل الرحمية في النهضة بين القرنين في هذا المجال. ولم يكن مستغرباً أن تكون ولادته في السنة الأولى من القرن. كما لم يكن مستغرباً أنه ما أن يتم تحصيله الابتدائي للعلم حتى يستدعيه عمه لمساعدته في تحرير «المقتطف» ثم لوضع «المقتطف» أمانة بين يديه.

سألته ذات يوم ماذا أضفت إلى «المقتطف» خلال السنوات العشرين التي تحملت فيها المسؤولية؟ أجاب: يكفي أنني حملت المشعل وركضت به مسافة طويلة أيضاً إلى الأمام. إنه التقليد اللبناني.

سألته لماذا اختار ميدان العلم بالذات؟ فأجاب، وكأنه منذور للرسالة: «رغبة طبيعية في عائلتي وإرضاء للمثال الأعلى الذي وضعته أمام عيني: عمي الذي رباني وعلمني على نفقته وهيأني لحمل المشعل من بعده. إنها بعض تقاليد عصر النهضة في لبنان، رغم أن «المقتطف» اضطرت لمواصلة رسالتها، بعد سنوات قليلة من صدورها في بيروت، إلى الهرب نحو مصر حفظاً لحريتها في القول».

فما الذي تميزت به «المقتطف»؟

إنه التركيز على هذا الموضوع بالذات والأسلوب في مخاطبته لمعاصريه. ما جعل العلم، للمرة الأولى في العالم العربي بعد عصور الانحطاط، موضع جدل واهتمام لتحريك الحياة الثقافية العربية.

وعى فؤاد صروف الغاية منذ سنوات التدريب الأولى، كما ساعدته الموهبة الأدبية للتعبير عن أدق المواضيع بأبسط عبارة، ميزة صروف الأولى.

كان فؤاد صروف يعمل وفي ذهنه كلمة واحدة «الحداثة»، التي شملت كل مؤلفاته ومنها: «فتوحات العلم الحديث» ـ «أساطين العلم الحديث» ـ «آفاق العلم الحديث» ـ «آفاق لا تحد في العلم الحديث» ـ «العلم الحديث في العلم الحديث» الخ.

يعترف صروف أن جهدهما، أي عمه وهو، ما كان ليلقى التجاوب المنتظر لولا الأسلوب الذي اتبعاه في في مخاطبة معاصريهما، وكانا يبغيان في الدرجة الأولى جعل العلم جزءاً من اهتمامات العقل العربي كما الأدب.

وكما كان فؤاد صروف شهادة ليعقوب صروف فإن أية شهادة في يعقوب صروف تطول فؤاداً، فهو ساهم مساهمة أكيدة في تعميق أسطورة عمه، كماً وكيفاً. عمه الذي قال فيه إسماعيل مظهر: « ...الرجل الذي اختارته بلدان الشرق العربي لتضع فيه قدرتها على التفكير العلمي المنظم، وبه اجتازت دورة من دورات تاريخها وقفزت على يده من ظلمات القرون الوسطى إلى أضواء القرن العشرين...».

إن مثل هذه الشهادة في محلها عندما نرى أن ثلث الوقت الذي استغرقته الندوة العربية في الكويت (١٩٩١) حول المجلات الثقافية العربية الرائدة، خصص «بالمقتطف»، وبين ما قيل في هذا الصدد أن المنهج الذي سار عليه «المقتطف» ـ بحسب مداخلة الدكتور عبد الله العمر ـ يتكون من دعامتين: هدم للخرافة والشعوذة، وبناء لصرح العلم الحديث والثقافة العصرية وتمكينها في نفوس الأفراد.

ويرى الدكتور عبد العظيم أنيس أن صاحبي «المقتطف» كانا يستهدفان لمهمة بالغة الصعوبة على جدار الجهل والخرافات والعادات القديمة وما ترك من آثار سلبية على حياة المجتمع العربي.

أما الدكتور أسامة الخولي فيقول: «نشأت وفي بيتنا مجموعة كاملة من «المقتطف» وأذكر أنني (في جدال عنيف مع أبي رحمه الله حول تخلف جيله عن ملاحقة العلوم) سألته: هل تعرف شيئاً عن مركوني واختراع اللاسلكي؟ فتحداني بأن أجد هذا في «المقتطف» (وكأن «المقتطف» الكلمة الفصل) وبادرنا إلى صفحات «المقتطف» ووجدنا بعد تجربته الشهيرة ببضعة شهور مقالاً تحت عنوان «التلغراف بدون سلك». ويقول الدكتور منصف الشنوفي: «وأعتقد أن «المقتطف» يمثل عملاً أساسياً في نطاق اللغة العربية. إنه محطة

تدعيماً وتطويراً للغة العربية وهو الدور الذي قام به اللبنانيون وينبغي أن نعترف به ولا نقلل من قيمته ولا ينبغي أن نربط هذا بالانتماءات السياسية لأن في هذا الربط خلطاً».

وقال أحمد بهاء الدين: «ومع أنني أختلف مع أصحاب «المقتطف» في آرائهم السياسية والاجتماعية إلاّ أن هذا لا ينفي التأكيد أنه كان «للمقتطف» دور تنويري في النطاق العلمي بلا شك، حين كان الظلام العثماني يسود المنطقة. وهنا أريد أن أتمنى فك اشتباك بين العلم والدين، وأن تنتهي مقابلة العلم والحقائق العلمية بالدين، ويكفي لكي نعرف فضل صروف في هذا المجال أننا لا نستطيع الآن أن ننشر الكثير من المقالات والمعلومات التي كانت تنشر في «المقتطف» قبل مائة سنة، في أية مجلة عربية. إن جزءاً من هذا يرجع إلى رقابة الحكومات لكن الجزء الآخر يرجع إلى إرهاب من نسميهم تجاوزاً برجال الدين، ومن العجيب أن هؤلاء أنفسهم يستخدمون في حياتهم كل منجزات التورة العلمية والتكنولوجية، فيركبون الطائرة ويتحدثون في التلفزيون عما يسمونه: الغزو الثقافي الأجنبي».

لكن المؤهل للكلام عن المقتطف كان، حتى وفاته العام ١٩٨٥، هو فؤاد صروف.

وأقتطف هنا فقرات من حديث كنت أجريته معه لبرنامج إذاعي العام ١٩٦٨، في صدد التخلف الرسمي عن مواكبة الجهود الفردية في الميدان العلمي، ويبدو الحديث كأنني أجريته البارحة.

يقول فؤاد صروف، إن المقتطف مدين لتضافر الأقلام العلمية التي كانت تحاول إثبات وجودها ذلك الوقت. وأهمية «المقتطف» أنه خلق المنبر المثالي لهذه الأقلام، وأسس بؤرة ارتكزت فيها كل الجهود التي كان عليها أن تنقل العقلية العربية من عصر إلى عصر.

وما هي المبادىء التي كانت عليها «المقتطف»؟، قال: أربعة:

١ ـ التأثر بما يحدث في العالم من جديد ونقله إلى العربية.

٢ ـ تطبيق الأسلوب العلمي في كل المجالات المطروحة للبحث.

٣ ـ تأكيد صلة الوصل بين العلم والحياة.

٤ ـ التنسيق بين العلم والسلطات النافذة حيث يجب أن يحقق السياسيون ما يقترحه العلماء.

وعن مدى استجابة السياسيين قال:

ـ قد لا تكون استجابة كاملة إلاّ أن مؤسسات رسمية عديدة قامت في العالم العربي تلبية لهذه المقترحات.

وفي لبنان؟

ـ المجلس الوطني للبحوث العلمية الذي تأسس في ١٩٦٢ وتفرعت عنه بعض المؤسسات ومنها معهد البحوث الصناعية، وما ساهم به المجلس من منح دراسية عديدة للتخصص في ميدان العلوم النظرية والتجريبية في الخارج.

ولماذا ليست الاستجابة كاملة؟

ـ لأنه حتى الآن، ليس في لبنان، ولا في سائر الأقطار العربية «تخطيط سياسي للمنهج العلمي» كجزء ضروري في تكامل النمو الاقتصادي.

إن أغلب أبنائنا الذين يتخصصون في الخارج يبقون في الخارج أيضاً، إذ لا مجالات وطنية لاستيعابهم، اضافة إلى النقص الكبير على الصعيد التقني، لما هو ضروري في مجال تخصصهم وتالياً نفعهم، على الصعيد العملي، لبلادهم.

هل تعتقد أن هذا الميدان لا يزال يراوح مكانه؟

ـ لا. لست أقول هذا. إن مقارنة سريعة بين الاهتمامات العلمية العربية في القرن الماضي والاهتمامات الحالية تظهر لنا تقدماً ملموساً، وإن على الصعيد النظري. فانتشرت الجمعيات العلمية في كل البلدان العربية: جمعيات متخصصة يضمها اليوم «اتحاد» ينعقد مرة كل سنتين في إحدى العواصم العربية، ويشارك فيه كبار رجال العلم في كل الميادين وتصدر عنه، مجلات متخصصة جداً، لا تنشر سوى المقالات التي توافق عليها لجنة رسمية بينها علماء غربيون.

هل تعتقد أن «للمقتطف» دوراً في إنشاء الجمعيات؟

ـ بالطبع، في عهدي أنا ساهمت «المقتطف» في إنشاء المجمع المصري للثقافة العلمية وكانت تتكفل بنشر المحاضرات التي يلقيها المشتركون في المجمع. وأظن أن «المقتطف» في عهد عمي، كان لها المساهمة الكبرى في التشجيع على إنشاء عدد من الجمعيات العلمية.

هل تعتقد أن العقلية العربية السائدة تقف حائلاً دون ازدهار العلم؟

ـ ربما، لكنها ليست عقلية أصيلة أي لا تمت إلى التراث العربي بصلة. بل إلى تقاليد الانحطاط. وواجهت «المقتطف» في عهد عمي هذا الموضوع ويمكن مراجعة ذلك في الأعداد الأولى.

(في المجلد الأول من السنة الأولى «للمقتطف»)، هذا المقطع:

«ماذا يقول ابن سينا لو وقف بنا اليوم وسمع أكثرنا يعوذ بالله من شر علماء الطبيعة

وعلمهم؟ أو البتاني والطوسي والنيسابوري لو علموا أن علم الهيئة أمسى في خبر كان بعدما شيدوا دعائمه بين أمة العرب؟ وماذا يقول ابن رشد وأبو الوفا والتفتزاني وكثيرون غيرهم من فطاحل هاتيك الأزمان لو عرفوا ما مسَّ علومهم من الصغار بين قومهم؟ فليت المنددين بهذه العلوم يفطنون إلى أن أفاضل الناس أنشأوها، ولم يزل الأفاضل يتداولونها، وأنهم على غير إصابة يصدون الناس عن اقتنائها، ويحولون عيونهم عن براهينها الباهرة، ويسدون آذانهم عن سمع أحكامها القاهرة، فلا يستوعبون فحواها، ولا يتحققون دعواها، بحجة أنها تخالف ما أنزله الباري تعالى»).

وكانت معالجة حتى ذلك الحين، وبالإمكانات المتاحة، المعالجة الأجرأ، إذ لم يكن يقتصر هم «المقتطف» على ترجمة أفكار علمية بل الفعل ورد الفعل للوصول إلى نتيجة. كان المقصود كما قال شبلي الشميل في هذا الصدد: خض المستنقع الراكد.

ويكفي أن نعرف بأن ابن النفيس اكتشف الدورة الدموية الصغرى قبل الألمان بقرنين، وأن كتاب البيروني «تحديد نهاية الأمكنة» آثار إعجاب العالم عندما نقله جميل علي إلى الإنكليزية.

* * *

برغم تقاعد فؤاد صروف عن متابعة عمله في «المقتطف» استمر «المقتطف» في الصدور، وتعاقب عليه ثلاثة رؤساء تحرير: بشر فارس الذي غلب فيه الناحية الأدبية، ثم إسماعيل مظهر الذي غلب فيه الناحية اللغوية وتجديد المصطلحات، ثم نقولا حداد الذي غلب فيه اهتمامه بالنظرية النسبية.

والحق أنه برغم تعدد المجلات العلمية التي أعقبت «المقتطف»، إلاّ أن المبادرة التاريخية التي قام بها صروف دخلت تاريخ النهضة العربية من بابه الواسع، شأن الرواد اللبنانيين في المجالات الأخرى. إنه الدور التنويري الذي نوّه به أحمد بهاء الدين في «ندوة الكويت» التي تناولت تاريخية «المقتطف» ودوره.

تسخير السخرية، للنقد

«محفوظ: لماذا سميت ابنك محمد؟
عبود: نكاية في الطائفين.»

اكتسب مارون عبود في لبنان لقب «شيخ النقاد»، هو الذي كان يكره الألقاب. وقد يكون العمر الطويل ساهم في نحت هذا اللقب، إضافة إلى المساحة الكبرى التي احتلها النقد في مؤلفاته.

وقد يكون عبود أبعد النقاد عما نعرف اليوم من مدارس نقدية، أكاديمية وحديثة، فلم يكن ثمة مقياس عنده، (كما يقول هو عن نفسه) سوى هذا الحس، ولو طاش أحياناً، في التمييز بين «السمين والغث»، بين الجيد والرديء من الكتب التي كانت تقع بين يديه صدفة، أو يتقصدها قصداً. وبين هذا وذاك يندر أن نجد نتاجاً ظهر في زمنه و«نجا» من قلمه، ما أذاع عنه القسوة المسرفة في تناول مادته النقدية.

ومن المؤكد أن أبرز ما في مؤلفات مارون عبود التي صارت تراثاً، ليس «دراساته» النقدية، بل قصصه التي كما لمس إلياس أبو شبكة بحق «صبت في قالب لا عهد لنا به قبل مارون عبود».

لكن الأهم من قصص عبود المهمة، هو شخص مارون عبود. فهو البطل الحقيقي، ليس لقصصه وحسب، بل لكل هذا التراث العبّودي من سلوك وكتابة، التراث الذي بلور أسطورة الرجل. وبغية تقريب الصورة يجوز أن نصفه بأنه «فولتيرنا» سواء من ناحية الأسلوب في الكتابة، أم من ناحية الموقف من مجتمعه خاصة، والحياة عامة.

عاش ومات مارون عبود فقيراً، ولم يكن يملك سوى البيت الذي ورثه عن عائلته في قريته «عين كفاع»، والذي أضاف إليه أشياءه الخاصة، أشياء مارون عبود. ولا أبلغ من وصف توفيق يوسف عواد لهذا البيت: « ...أما البيت فدخلته وكأنني أدخل هيكلاً عجيباً شيده

مارون عبود على صورته ومثاله، فمزج الشرق والغرب، القديم والحديث، وجمع أشتات ما أحب من جميل وثمين ونادر وزينه بألف صورة، وطلاه بألف لون. ثم لم يرضَ بأن بيته أعلى بيت في الضيعة، بل علق في رأسه علّية، وعلق في رأس العلّية حربة تتحدى السماء».

كاتب موسوعي، ترك عشرات المؤلفات في مختلف الميادين الأدبية في النقد والقصة والسيرة وفي المقالة الأدبية. عاش عصره بكليته، وانفتح على الاجتماع والسياسة. شهد حقبتين من تاريخ النهضة الأدبية.

تميز أسلوبه، في كل ما يتناوله قلمه بالطرافة، من أقصى الدعابة إلى أقصى التجريح.

سياسياً كان متعصباً للروح الديموقراطية، ودينياً، بالعكس، شديد التسامح والانفتاح. سمى ابنه البكر محمداً.

أما في ميدان القصة فتميز بوصف حياة وشخصيات القرية، فكان الشاهد الأول والأصدق. وأسلوبه القصصي، كأسلوبه النقدي، لاذع وحامض وهو أقرب أن يكون رسام شخصيات من الطراز الأول، لكن بالأسلوب الكاريكاتوري غالباً.

وإذ شئت أن أقدم للقارىء الصورة التي في ذهني عنه، وهي الصورة التي أعتقد أنها الألطف والأعمق والأصدق، وظني أن عبود يوافقني الرأي، أجريت حديثاً متخيلاً معه، وأجوبته على أسئلتي طالعة من كتبه، إلاّ أنني أعتقد بأنها هي نفسها التي كان سينطق بها لسانه لو كان أمامي.

وقد لا أبالغ إذا قلت بأن هذا الحديث المتخيل هو سيرة ذاتية لمارون عبود حال الموت دون كتابتها.

* * *

الحديث:

كيف تعلمت يا مارون عبود؟

ـ كانت الكتابة، منذ قرن تقريباً مفخرة يتباهى بها من يحسنها فيمشي الشدياق كابن الرومي مشية يغربل فيها. اللبناني الجبلي، لم يكن يتمنى ثروة وافرة، فحسبه القوت، أما ما يشغل باله فهو تعليم ابنه ولو القراءة البسيطة، وتعليق الحرف، وكتابة الهندي، أي الأرقام الحسابية.

وإذا عرفنا تاريخ الوقف اللبناني في كل قرية عرفنا أن غاية الواقف، منذ مئات السنين، كانت تعليم الأولاد. ففي ظل الكنيسة تنشأ المدرسة، وإذا تهاون وكيل الوقف، قامت

قيامة القرية. وكذلك قل عن ديورة الرهبان. فعلى الدير أن يخص راهباً بتعليم الصغار القراءة والكتابة مجاناً.

أما كيف كانوا يعملون ويتعلمون فإليك الخبر: يكتب المعلم الألف باء على ورقة يشكها الولد بخشبة مفروضة لها متكأ، ويأخذ مدلاً، وهو عود رفيع يدل به على كل حرف تعلمه. ومتى عرف الألف باء طرداً وعكساً وانتقاء، كتب له القسيس الأبجدية، ثم ينقله إلى «القدوس» ـ اسم كتاب ـ وغاية الغايات كان مزامير داود، يقرأونه ولا يفهمونه، هذه هي المرحلة الأولى التي يقف عندها الأكثرون، وإذا كان الولد ابن بيت ميسور أدخله أبوه مدرسة أعلى، وهكذا...

وكيف تعلمت أنت؟

ـ دق قلبي دقات عنيفة عندما قال أبي لأمي: دبرنا له مدرسة. والتفت إليَّ وهو يجر كلماته: غداً تصير الشدياق مارون، فلم أبدِ ما كان ينتظره من الارتياح، فأعرض عني.

ودخلت المدرسة مع من دخلوا، فكانت الفاتحة أن أكلت قضيبين سخنين على سفح ظهري، فأرخيت لرجلي العنان، فاستقبلني والدي العملاق بأحد قضبانه. ثم قادني بأدني كالعنزة الشاردة، وهناك على أعين التلاميذ قال الكلمة المأثورة للمعلم: «اللحم لك والجلد والعظم لنا».

من الذي كان له التأثير الأكبر عليك في مرحلة الدراسة؟

ـ جدي، كان جدي رحمه الله، من علماء زمانه، ولما رأى فيّ قبساً من ذكاء توهم أنه سيصير ناراً آكلة فجعل وكده فيَّ بعد خيبته في بنيه.

وكان يروح يناقشني في أمور فوق عقلي فكنت أجاريه في شوطه فيتفاءل أو يتشاءم بسبب الأجوبة والأسئلة التي تهب إليه من ناحيتي. كان الحوار سجالاً بين ابن التسعين وابن الـ ١٤. وذات يوم نعيت إلينا امرأة صاهرنا أحد أبنائها فقال لي جدي: شكر لي ريس مدرستك جرأتك ووقفتك على المنبر وأنا أحب أن أسمعك قبل غياب شمسي، هيىء مرثاة تقولها غداً في المحفل. وأحب أن أسمعها لأعطيك رأيي فيها.

وفي صباح اليوم التالي قعدنا على المصطبة قدام الباب وأصغى جدي ليسمع تأبيني لأم أنطون. فما أسمعته قولي: إنني في موقف حرج بين الموت والحياة، تغرقني أمواج البليات، حتى ضحك وقال لألأ، كثرتها يا ابني. ثم قال: كمل. فقلت: إن المرحومة كانت شجرة مثمرة بحقول الصلاح، تصطاد السانح والبراح.

قال جدي: ما قالوا البراح، قالوا البارح.

فقلت: والسجعة. فقال: أهي فرض؟ طيب، إعملها. هكذا حط محل (بحقول الصلاح)، كحقل الصالح، فتستقيم لك السجعة.

فأعجبني منه ذلك ودوّنت ما قال. ومضيت حتى قلت: كانت المرحومة درة نفيسة وعلطميساً كنيسة.

فاستغرب ما قلت، وصاح: أخ. أخ. أخ. ما معنى علطميس؟ لفظة ثقيلة ما شاء الله أثقل من رطل.

قلت: قال معلمنا إن معناها: العفيفة الحسنة القوام.

فقال ومن يفهمها من الناس؟ إذا سمعوا كلمة علطميس حسبوا أنك تسبها، اضرب عليها. ثم قال: وما معنى كنيسة؟

قلت المرأة الحسناء المستورة. قال: بعيد الشبه ألف مرة. المرأة كنيسة؟ ثم ما دخل الحسن في التأبين؟ هل أنت تتغزل؟ وهذي أحذفها. فحذفتها وأنا أقول: بقي لفظة صار من الواجب حذفها. قال وما هي؟ قلت: كانت المرحومة عجنجرة.

قال: وماذا قال معلمك عن هذه الكلمة؟

قلت: قال المكتلة الخفيفة الروح.

قال: يا ابني أم أنطون مكتلة؟

يا جدي أأعمى أنت؟ أم أنطون جلد على عظم.

قلت: إذن أشطب على هذا.

ورحت أقرأ حتى بلغت قولي:

ولو كان النساء كمن فقدنا   لفضلت النساء على الرجال

قال: وهذا كذب، لا تفضل امرأة على الرجال مهما كانت.

فقلت: ومريم العذراء؟

فارتبك جدي وكزّ على أسنانه، وقال: إقرأ قدامك، كمّل. احذف البيت. هذا كثير على واحدة مثل أم أنطون.

فقلت: ولا شك أنها ذهبت من دار الأتراح لتحل في الضراح. فصرخ: أيش هو الضراح؟ وما كفاك أنك قتلتنا بالسجع حتى تهلكنا بهذه الألفاظ الوحشية؟

فقلت: الضراح هو البيت المعمور في السماء السابعة.

فقال: وهذا أيضاً من فضل معلمك؟ ليتني أعرفه لأحش له لحيته، ولو وقعت في «الحرم» من ذات الفعل، لا يا جدي، أكتب، أكتب: ولا شك أنها ذهبت من دار الفناء لتلقى ربها في دار البقاء.

فكتبت ما أملاه، وقرأت:

إن فقيدتنا الجليلة أم صالحة، قديسة، وستحل، ولا شك بالمكان المعدّ لها من قديم الأجيال.

فرقصت لحية جدي الدبكة، ودفعني بيديه الاثنتين فاستلقيت على ظهري.. وصرخ: قم عني يا ولد. أنت بابا حتى تثبت قديسين؟ القداسة قضينا تسعين سنة بالصلاة والصوم وخوف الله وقلبنا يدق من تلك الساعة. وأنت تثبت أم أنطون قديسة بشحطة قلم! هذا رثاء؟ هذا طق حنك، سجع ومزع. كلام فارغ مثل رأس الذين علموك.

فلملمت حالي ونهضت متأثراً من تلك الخيبة المرة. ومن هاتيك الساعة طلقت الغريب والسجع وهجرت الغلو، واعتصمت بالواقع.

وما كان تأثير مدرسة الحكمة عليك في دراستك العليا؟

ـ كانت السنة الأولى ثقيلة علي. وما قولك في من ينتقل من مدرسة في غابة برية إلى معهد يشرف على بيروت وما فيها؟ بيد أنني ألفت محيطي بعد عناء، ولابسته بعد ضيق شديد بالزي الفرنجي. لم تعد تدهشني قصور بيت سرسق وبسترس وتويني، ولا مقبرة الأشرفية وتماثيلها النافخة في الأبواق. ولا البنايات الفخمة ولا النسر العالق بجبين بيت ثابت، ولا البواخر والبوارج والأساطيل، لم أعد أستغرب الصدور العارية ولا الجمال المعروض على الناس في الطرقات، ولا القطط والكلاب في أحضان السيدات المترفات، في العربات ذات النوافذ البلورية.

وبعدما كنت أفزع من الدرزي مثل مار ساسين صرت والأمير رفيق إرسلان على مركع واحد في بيعة الله تجمعنا وليمة القداس كل صباح.

وباختصار لم يحتضر العام الدراسي حتى صارت الدجاجة الغريبة ديكاً ينقر ويناقر.

كنت أهجو بلا رحمة ولا شفقة الخوارنة والعوام، والتلاميذ والأساتذة. أكتب هنا وهناك في «الروضة» و«النصير» و«المنار» و«الحقيقة» و«المشرق». ولم أعف «المقتطف» من هجوم. كنت معمل نثر وشعر. فأخرجت كتباً لعنة الله عليها، وقصائد أتمنى لأكثرها ما نزل على سدوم وعامورة. وليس الحق عليَّ، فهذا جو مدرسة الحكمة موئل لغة الضاد، ومحيط الأدب والشعر، فكأنها البصرة والكوفة معاً.

أصبح من فضول القول أن نذكر إحسان مدرسة الحكمة إلى لغة العرب والأدب الحديث، وأبناؤها ملء الدنيا يعلمونها للناس. أحدقت بالمدرسة أحوال وظروف فهمدت كما تخمد النار وظلت تصارع في سبيل البقاء. وتداولتها الأيدي فكانت تعلو وتهبط حتى تسلمها يوحنا مارون فحفظها.

وماذا عن الانتقال من تحصيل العلم إلى التعليم؟

ـ علمت في اليسوعية والفرير وحررت هناك جريدة «الروضة» مع الرجل التقي النقي المرحوم خليل طنوس باخوس. وبعد عام مات المطران بطرس شبلي فهبت الطائفة بزعامة يوسف الهاني تطلب أن يكون لها مجلس ملّي كغيرها من الطوائف الشرقية. وكان يومئذٍ انتدبني الصديق عبود أبي راشد لتحرير جريدة «النصير» لسان حال المطالبين بالمجلس، فأخرجت من كلية القديس يوسف والفرير، وهكذا انقطع الحبل بيني وبين مدرستي.

ماذا تعني لك المدرسة بعد هذا العمر الطويل؟

ـ لا أتمثل الحياة إلاّ مدرسة لا نهاية لدروسها. خريجها يتوارى في الظلمة قبل أن يرى النور الذي ينتظر. مع ذلك أراني أؤمن بالحياة إيماناً عميقاً لا قرار له، وأحبها محبة كلية ولكن بدون رجاء. أؤمن بالإنسان، ابنها الوحيد الخالق الأعظم، المنبثق من الأرض والسماء. فهو جرم أرضي سماوي، في وقت معاً.

ما هي الجرائد التي أصدرتها أو أشرفت على إصدارها؟

ـ أصدرت جريدة خطية عندما كنت تلميذاً وسميتها «الصاعقة»، ثم أصدرتها مطبوعة على الجلاتين، فما أبصرت النور حتى فطسها رئيسي المونسنيور بطرس أرسانيوس الذي أحببته جداً، وحجته أنني انتقدت انتقاداً جارحاً. ولما خرجت من مدرسة الحكمة ١٩٠٦، توليت رئاسة تحرير جريدة «الروضة»، ثم جريدة «لبنان» لإبراهيم أسود وجريدة «النصير»، لعبود أبي راشد ثم جريدة «الحكمة» في جبيل. أسستها أنا وسليم وهبه في ١٩١٠، وكانت أسبوعية.

وهل كنت كصحافي تنقر وتناقر كما كنت في المدرسة؟

ـ بالطبع، وكانت الردود على مقالاتنا بالضرب. هكذا كانت الردود علينا في ذلك الزمان. كان خصومنا يحررون مقالاتهم بزنود رجالهم. وكان حبرنا دم قلوبنا، ومع ذلك لم نتراجع ولم ننثنِ. أذكر واحدة من افتتاحيات جريدة «النصير» ١٩٠٨ ضد المحتلين: «إن لبنان للبنانيين وليس لكم يا من أكلتم أمواله وأضعتم كل حقوقه، ولم تقرأوا التاريخ، لتعلموا كيف تستفيق الأمم المظلومة وتثأر لنفسها. إن الغد للحق والنور. وإن يوم الحساب

أشد ويلاً على الظالم منه على المظلوم. والويل للذين افترسوا لبنان وامتصوا دمه وصيروه ضعيفاً مهزولاً».

ما هو في نظرك أهم مقال سياسي كتبته؟

ـ مقال «ما بين حانا ومانا ضاعت لحانا». فأزعجت لبنان القديم وحاولوا اغتيالي ولكن عمري طويل.

من الذي أثر فيك أكثر من سواه من أدباء العرب والفرنجة؟

ـ الجاحظ، الشدياق، دوديه، سرفانتس، غوغول، تورغنيف، فولتير، أناتول فرانس، سانت ـ بوف وبرونتيير.

أيهما أكثر تأثيراً الجاحظ أم الشدياق؟

ـ جاء أحمد فارس الشدياق إلى هذه الدنيا وناضل على جبهتين: حرية الفكر والبلاغة. كان هدفه تحرير العقل والعلم، وإرساء ركيزة الفصاحة، فأمسى سادن هيكل الفصحى في القرن التاسع عشر.

جاء والسرطانة تسوق الناس بعصاها فعلّم كتّاب جيله الكلام الصحيح، وأبعدهم عن الركاكة. كان في الشعر مقلداً، لكنه في النثر مجدد. فاق الأولين والآخرين في «سر الليالي».

أحب المرأة وهام بها هيامه باللغة، وهو يقول إنه لولا المرأة لم يكتب «الفارياق» وغيره من روائع كتبه.

أما الصحافة العربية فهو الذي جعل لها كرسياً في منتدى الصحافة العالمية، فكانت «الطان» و«التايمس» وغيرهما تصدر عن «جوائبه» هي القضية الشرقية، فتنقل آراءه السديدة في معالجة المسائل الشرقية. ظل الشدياق نصف قرن معلم العالم العربي ومثقفه، ومن يرجع إلى آثاره يعلم ذلك. تعرفت به متأخراً سنة ١٩٣٦ فكتبت من وحيه «صقر لبنان»، أمسكت به ولم أفلته. والجاحظ فتح لي الدرب على الشدياق، إنهما متشابهان، والفرق بينهما أن لغة الشدياق، مثل لغتي، متأثرة بالحديث اللبناني، لا تهمها كنفشة الألفاظ، بل يهمها أن تؤدي اللفظة معناها. وكذلك كان الجاحظ في عصره، أهم أدباء العربية.

من هو العربي في رأيك؟

ـ العربي عندي هو كل من ولد من أبوين ناطقين بالضاد، وعند غيري هو الذي تمتد

جذوره ما قبل الهجرة. وهذا التأصيل المغالى فيه هو الذي فرقنا. تصير أميركياً بعد إقامتك في ذلك القطر خمس سنوات. ولا تصير عربياً بعد خمسة قرون.

أيكون الشدياق خرج أدبه عن المارونية؟

ـ المارونية؟ لا يعني أدب الشدياق منها شيئاً، إذ ليس هناك أدب ماروني على كثرة الأدباء الموارنة بل هناك أدب من محصولات هذا الجبل.

وما افتخاري بالفارياق، أنا وأنت وكل أديب أقرب إليه من أهله، إلاّ كافتخار رجل بابن ضيعته، وما لبنان سوى ضيعة من ضياع الأدب العربي، والذي أسميه هنا ضيعة هو القطر بكامله.

ما هي أول قصة قرأتها؟

ـ قصة عنترة.

في أي البلاد العربية كانت القصة أكثر رواجاً؟

ـ وهل هناك سوق غير مصر؟ أما من روّجها؟ فالأوائل: سليم البستاني، وجرجي زيدان، وفرح أنطون وغيرهم، ثم جبران وأحمد تيمور وغيرهما من الرواد.

لماذا خلا الأدب العربي القديم من القصة؟

ـ ومن قال ذلك؟ إن الغرب لم يعرف القصة قبل اطلاعه على ألف ليلة وليلة. وأندريه جيد يعتبر ألف ليلة وليلة في أهمية التوراة.

أية قصة عربية تختار لتكون من القصص العالمية؟

ـ لا جواب عن هذا السؤال. بلى، كان في وسعي أن أختار واحدة لطه حسين لولا خروجه على قوانين القصة.

أين تضع نفسك في علم القصة؟

ـ أين أضع نفسي؟ من الذي يكون الدفتر بيده ويجعل نفسه من الأشقياء؟ إسأل الناس. المسيح سأل حواريه بطرس: من يقول الناس إني أنا؟

أنا لا أستطيع أن كتب قصة إلاّ مستوحاة من جو لبنان، لبنان العتيق، جبل لبنان، فأنا ابن القرية اللبنانية، أستطيع أن أصور حياتها ونفسيات أشخاصها، فإذا كتبت في هذا الموضوع جاء نتاجي طبيعياً بعيداً عن الزيف.

إذا تعمق الكاتب في درس أشخاص من بلاده فقد درس في الوقت نفسه أشخاصاً من

كل بلد. الطبيعة الإنسانية واحدة، لكن يجدر بالكاتب أن ينطلق من واقع بلاده الخاص نحو الإنساني العام.

نتاجك القصصي مترجم إلى الروسية بكثرة. أهناك تفسير لهذا؟

ـ ربما هي واقعيتي. نقل لي الأرشمندريت غفرائيل صليبي، بعد عودته من موسكو، إعجاب غاغارين بي.

ما هي أهم قصصك في نظرك؟

ـ «فارس آغا» كتبتها ثلاث مرات ستكون، بين كتبي الخمسين، لؤلؤتها. هل تعرف من هو بطل «فارس آغا»... إنه مارون عبود.

ما الوسيلة ليصبح المرء قصاصاً، في نظرك؟

ـ أنا أعتقد أن تعليم الناشيء ما ينبغي للكاتب من أصول، وإطلاعه على الآداب العالمية جميعها، لا يخلقان منه قصاصاً، أو ناقداً، أو أديباً إذا لم تكن الطبيعة حبته تلك المواهب. نصيحتي أن يجرب فإذا أعجب نفسه وأعجب الناس فذاك، وإلاّ فما له ولهذا.

أليست اللهجة اللبنانية طاغية في كتبك؟

ـ إن غايتي هي تعليم اللهجة اللبنانية في كل الأقطار العربية. وبهذا أكون خدمت لبنان خدمة حقيقية. قد تكون لهجة لبنان العامية أنقى اللهجات، وأقربها إلى الفصحى. نعم. إن ابتعاد الفلاح اللبناني وانفراده حملاه على أخذ مسمياته من أفعالها. فقال: فلاح، وفاعل، وأطلق على القد الذي تشد به الحلقة إلى النير اسم «الشرع». تأمل ما أجمل وأدل هذا الاسم على ما يعدل به الفلاح بين ثوريه، فلا يحمّل واحداً منهما فوق طاقته.

وهو يسمي الأداة التي ينكز بها الفدان مساساً لأنه يمس بها مساً، ففي رأس المساس نصل كنصل الرمح والمساس رمح الفلاح، وساحة طعانه حقله. أما الآلة التي يضرب بها ضرباً فيسميها «صاموطة»، وكأنه اشتقها من السمت، ومعناه الخط المستقيم الذي يريد أن يرسمه.

ومن خصائص اللهجة اللبنانية النحت والقلب والإبدال، أو لنقل الاختزال واللز إن صح التعبير.

هل هناك نهضة أدبية في لبنان الآن؟

ـ إنها نهضة ملموسة. صحيح أننا ليس لدينا كمية كبيرة من الإنتاج ولكنها نوعية مؤكدة.

هل تجاري سعيد عقل في حرفه اللاتيني؟

ـ إن من لم يجار الله في كل شيء، هل يجاري سعيد عقل في حرفه؟ إن الحرف الذي ساير اللغة ١٣٠٠ سنة ألا يستطيع أن يماشيها من جديد أيضاً؟

ما رأيك في الشعر الحديث؟

ـ هو خير من معظم القديم.

ما رأيك في قصيدة النثر؟

ـ قد يكون لهذا النوع من الكتابة قيمة أدبية كبرى، ولكن لماذا يصرّ أصحابه على تسميته شعراً؟

هل تظن أن الشعر مقبل على ازدهار أو على نكسة؟

ـ لست متفائلاً بمستقبل الشعر، ولست بمتشائم.

ما رأيك في مبايعة الأخطل الصغير بإمارة الشعر؟

ـ مجاملات لا جدوى منها.

ما رأيك في الأخطل الصغير؟

ـ لقد فصل بشارة من جلد غيره، فوسع.

وأمين نخلة؟

ـ مدينة جديدة لها في النحيت أسلوب خاص.

وميخائيل نعيمة؟

ـ نبت على جذع جبران.

ويوسف غصوب؟

ـ واقف على مفترق طرق، يتأبى الشعر والمبتذل ولا يتأتى له الطريف إلاّ بكد وعناء.

وإلياس أبو شبكة؟

ـ كأني أرى أمامي على كل صفحة من «أفاعي الفردوس» نقطة دم.

وجبران خليل جبران؟

ـ لم يكتب ليمغرب الشرق، بل كتب ليمشرق الغرب.

وعمر فاخوري؟

ـ إن كيد ابتسامته لعظيم.

وفؤاد سليمان؟

ـ عاصفة تخبىء البرق والرعد.

وخليل مطران؟

ـ كاهن الأدب.

وسعيد تقي الدين؟

ـ أحبه كثيراً.

ما هي الأسس التي تعتمدها في نقد الشعر؟ وفي نقد القصة؟

ـ لا أسس راسخة عندي للنقد، فلكل قصيدة أو قصة أو كتاب مقياس على قده.

كناقد، هل ترى في أدبنا الحديث مادة كافية للنقد؟

ـ مادة النقد موجودة ووافرة، ولكنها تتطلب قارئاً يخلق مما يقرأ المادة اللازمة لعمله.

أترى أن التيار الشعري الذي أطلقه أديب مظهر أدرك غايته؟

ـ التقليد آفتنا، والمقلِّد مقصر أبداً عن المقلد، ثم أنا ما قرأت لأديب مظهر غير قصيدة، وهي لا تستحق أن تسمى تياراً.

ما رأيك في الأدباء الشباب؟

ـ إن حركة الأدباء الشباب أقوى من زمان مارون عبود.

هل تحب الطرب؟

ـ أنا كالخليفة المنصور، أحب الغناء القديم وأكره المغني الذي يتشبث بالكلمة ويعلكها ويرددها حتى يقتل الناس.

هل تدخن؟

ـ دخنت الأركيلة والسيكارة، والغليون، والسيكار، ومنذ سنين أتنشق العطوس، وأشرب القهوة المرة بلا انقطاع.

وهواياتك؟

ـ صنع النبيذ والعرق.

ما اللون الذي يغلب على مكتبتك؟

ـ مكتبتي جامعة. أكثر من خمسة آلاف كتاب بمختلف اللغات. ومخطوطات بالعربية

والسريانية مطبوعة في رومية وقزحيا، بالحرف الكرشوني والعربي، وبعضها يزيد عمره على أربع مئة سنة.

لماذا سميت ابنك محمداً؟

ـ نكاية في الطائفيين.

هل تقبل أن تمثل في التلفزيون؟

ـ أنا أكبر ممثل. أنا الوحيد الذي سجل على الورق ما يدور في الدنيا الكبيرة، وكنت دائماً البطل، كنت أمثل ما أراه يتحرك حولي في كل زاروب من زواريب قرى لبنان.

لكن ماذا إذا اضطروك إلى طلي وجهك بالبودرة قبل التمثيل؟

ـ لا. أفضل ألف مرة أن يمرغوا وجهي بتراب من قطعة أرض لبنانية، أن أتشردق بهذا التراب، على أن يمسحوا وجهي المجعد بالبودرة. بودرة؟ لعن الله صانعها. أنا فلاح ابن فلاح.

ما رأيك في الأرض؟

ـ إني أرى الأرض مصدر كل خير وبركة، ومع ذلك يكفر الناس بها، وينكرون فضلها عليهم، ويفتشون عن سعادتهم خارجها.

أنا عملت في أرضي ثمانية أعوام من ١٩١٤ إلى ١٩٢٢.

ما هو مذهبك في الحياة؟

ـ أن أعمل دائماً، وخير ما أعمل هو أن أعمل بلا انقطاع لأجد اللذة في ما أعمل.

هل أنت متقاعد اليوم؟

ـ إن الدماغ الذي يراجع اثني عشر كتاباً يضيفها إلى الخمسين السابقة، لا يتقاعد.

متى تفضل الكتابة؟

ـ عندما تكون معدتي فارغة.

وأي الأوقات؟

ـ الفجر. كنت أعتز عندما يستيقظ الديك بعدي.

هل أنت نادم على عمل في حياتك؟

ـ الحمد لله، إنني لم أؤذ في حياتي أحداً.

إذا لكل إنسان هفوة فما هي التي لك؟

ـ أكبر هفوة ارتكبتها في حياتي هي انصرافي إلى التعليم في بلد كلبنان، يكافىء المعلم بالعقوق والحرمان. لو كان في جيبي ليرات بقدر ما تخرج عندي من تلاميذ، لكنت أقتني خيولاً مثل هنري فرعون، وأسيح في أوروبا مثل حبيب أبو شهلا. أما لأني ارتضيت التعليم رسالة، فأصبحت أدور حول محور، قطبه الأول في عاليه، والثاني في عين كفاع. وقد تكون هناك هفوة تتعلق بالألقاب، لكن ما لنا ولهذه، واحدة تكفي.

أليس للمرأة أثر في حياتك؟

ـ للمرأة أثر في حياتي وليس في كتبي.

كيف كنت تتمنى الحياة؟

ـ كما تمناها ابن سينا: عريضة وقصيرة.

ألم تفكر في تدوين مذكراتك؟

ـ بلى! المادة موجودة لا ينقصها سوى فضاوة البال لتنظم.

توفيق يوسف عواد

الملهاـ ساة اللبنانية

«التغيير في سبيل ماذا؟ في سبيل مستقبل أفضل؟ قولي له أن يطوي خرائطه، لن يتغير شيئ.»

توفيق يوسف عواد
(من رواية «طواحين بيروت»).

توفيق يوسف عواد دخل اسمه في سجل شهداء الحرب اللبنانية دون أن يتطوع للشهادة. لم يكن له في هذه الحرب سوى موقف واحد: موقف الخوف على الوطن وعلى المواطن، فإذا به يوقع بدمه بيان الخوف هذا، كما وقع الذين سبقوه من ضحايا الحرب.

إن نهايته المأساوية، سوف تطل دوماً على قراء أدبه في المستقبل، وتطل مأساة الحرب اللبنانية.

كان عواد يتمنى أن يصير كتاباً، وها هي أمنيته تتحقق فصار الكتاب الذي تقرأه الأجيال برعشة.

وإذ نتوقف هنا عند عواد، فلأنه مؤسس للقصة الحديثة في لبنان. ولا مبالغة في وصفه بأنه «شيخ طريقة». فإذا كانت الرواية العربية عامة تدين لرائد لبناني آخر من القرن الفائت هو سليم البستاني (ابن المعلم بطرس البستاني) فإن عواد بالتأكيد رائد القصة الحديثة في لبنان، بأول تقنية عصرية، وهذه التقنية لم يحفل بها أسلافه ولا مجايلوه برغم الانفتاح الكبير منذ عصر النهضة على الثقافة العالمية المعاصرة. وكما كانت مجموعة «الصبي الأعرج» نموذجية في ميدان القصة القصيرة، كانت رواية «الرغيف» أيضاً نموذجية في ميدان الرواية العربية إذ وضعت خلفها بعيداً كل التجارب السابقة التاريخية.

وتنافس هو ومجايله مارون عبود في هذا الميدان. وإذا عبود أعطى القصة اللبنانية نبضها الحي في إطار عفوي، فإن عواد ألبسها التقنية العصرية العالمية، في القصة القصيرة أو

الرواية، وقدم نموذجين تاريخيين: مجموعة «الصبي الأعرج» ورواية «الرغيف».

كان عواد منذ البداية مدركاً لدوره الريادي، عبرّ عن ذلك في كل مساهماته النقدية والإبداعية في حركة مجلة «المكشوف» في الثلاثينيات الساعية إلى تفتيح آفاق جديدة، شاركه في ذلك محمود تيمور في مصر. ولم تمنعه الشيخوخة من مواصلة إبداعه فنشر عشية الحرب اللبنانية روايته «طواحين بيروت» التي يستشف القارىء عبر فصولها وشخصياتها صورة الحرب المقبلة، التي أنهت حياة الكاتب.

من اللافت في حياة توفيق يوسف عواد أنها بدأت في حرب وانتهت في حرب. ليست حياته كشخص، بل حياته كأديب أيضاً، فلم يصبح روائياً إلاّ لأن ذكريات صور الحرب العالمية الأولى التي عاشها في طفولته كانت تؤرقه. وليس صدفة أنه عاد إلى كتابة الرواية في السبعين من عمره بعد انقطاع نصف قرن ليقول فيها، وسماها «طواحين بيروت»، تنبؤاته بالحرب التي ستندلع حرائقها وتحرقه.

ليست أحداث «طواحين بيروت» أحداث لبنان مطلع السبعينيات، بل لبنان الحرب، لأن قلق بطله في مطلع السبعينيات كان يتضمن ولو بالحدس كل ما كان الواقع ينذر به آنذاك: ثورة الطلاب بكل تفرعاتها ومطالباتها بالتغيير، والتململ الطائفي الذي بدا واضح المطالبة بالمشاركة والرد على المطالبة، ثم الوجود الفلسطيني والانقسام حوله وتالياً العودة إلى طرح مسألة الكيان من البداية. والصحافي، بطل رواية عواد كان يتعاطف مع المطالبين بالتغيير إلاّ أنه، بحدسه الشديد الواقعية، كان يرى عبثية التغيير. فهو يصرخ: «التغيير في سبيل ماذا؟ في سبيل مستقبل أفضل؟ في سبيل عمارة جديدة يرفعها كالمنارة؟ قولي له أن يطوي خرائطه. لن يتغير شيء». ويخلص إلى القول في موعظته على فراش «روز» مخاطباً إياها بقوله: «ألم أقل لك إننا كلنا نؤجر أرواحنا؟».

قد لا يكون الصحافي الشاب هو لسان توفيق عواد الشيخ، إلاّ أن الكاتب يتعاطف معه في صرخته تلك حتى يخيل للقارىء أنها طالعة من حنجرة عواد نفسه الذي يقف في أعلى عمره يتطلع إلى البعيد فلا يرى سوى الخراب.

روى عواد نبوءته في هذه الرواية بعصبية تختلف عن كتابته الهادئة لأحداث الماضي في «الرغيف»، إذ بقدر ما في الرغيف من انسياب ملحمي هادىء، تمتلك «طواحين بيروت» عصبية. وليست كلمة «طواحين» في العنوان مجانية، إلاّ أن أسلوب عواد في عمله الروائي الأول كما في عمله الروائي الأخير ظل يتمتع بالدقة في التعبير عما يراد التعبير عنه، بالدقة الفنية بكل حذلقتها الذكية وهي نفسها في تصوير شخصيات «الصبي الأعرج»، وفي

اللقطات الحميمة الريفية في «العذارى» و«قميص الصوف»، فبقدر ما يهتم عواد للتفصيل يهتم للمزيج البانورامي للحدث، وبدأت القصة الرومانسية الكلاسيكية العربية على يدي عواد.

وقد لا يكون عواد حفل كثيراً بتوسيع عمارته القصصية الرائدة، فهو مثل كل المبدعين اللبنانيين أنفاسهم قصيرة لضيق جغرافيتهم، لكنها أنفاس حادة ومحرقة وذات أثر طليعي صادم كما هو بلدهم.

وإلى هذه الميزة العامة سبب آخر في قلة الإنتاج الروائي لهذا الرائد، محاولته الكتابة في مختلف الميادين، وبرغم أنه ليس موهوباً لها كلها، كان يجهد لأن يكون تعامله بها جديداً، وغالباً ما كان يقتصر هذا الجديد على الإخراج الشكلي دون المضمون كما في قصائد البيتين في «قوافل الزمان» أو البلاغة الذهنية كما في مسرحيته «السائح والترجمان» أو المقالة الفنية كما «غبار الأيام» أو التوثيق الفني كما في «فرسان الكلام» أو الفن التشكيلي كما في خرطشاته بالحبر الصيني، أو السيرة الذاتية التي ابتكر لها أسلوباً جديداً، وانقسمت فيها شخصيته إلى اثنتين: «شق» و«سطيح» وعبر تبادلهما الحوار والأدوار قدم سيرة حياته كما لم يقدمها كاتب قبله.

قيل في عواد الكثير، والأهم ما يقوله هو عن نفسه، وليس أبلغ من القصاص في رسم صورته الشخصية بقلمه، لذا جاءت سيرته الذاتية بعنوان «حصاد العمر» تتميز بأسلوب جديد في كتابة السيرة.

وأعود إليها فأجدها على نضارتها، وأجدني لا أزال متحمساً لتلخيصها في شكل حديث بيني وبينه، على غرار ما فعلت مع رواد النهضة السابقين ليس لأنها تكشف صورة هذا الكاتب من كل جوانبها فقط، بل لأنها أيضاً موضوعة في خلفية نرى بها الكثيرين من معاصريه البارزين وكأنه يستكمل عبر هذه الخلفية ما بدأه منذ زمن طويل في صورة كلامية عنهم جمعها بعنوان «فرسان الكلام».

* * *

الحديث

حدثنا عن الصبي الذي كنت؟

ـ ذات صباح من شتاء ١٩٢١ خرج الصبي من بيته في بحرصاف بغمبازه الديما وبحقيبة كتبه التي خاطتها له أمه من الديما أيضاً، وتحت إبطه حطبة من السنديان، ووجهته ساقية المسك، الضيعة القريبة من ضيعته. كان بونا أنطون الحاج بطرس قد فتح مدرسة في قبو

بيت ملحق بكنيسة سيدة المعونات، لا يفصله عنها إلاّ ساحة تظللها جميزة دهرية. وكان يتوسط القبو في الشتاء صندوق من الحديد الصدىء، مخلع، ملحم، مربط، يقال له في لغة ذلك الزمان «البابور»، وكان على التلامذة أن يعدوا له الوقود اللازم من عندهم ويتعهدوا ناره، فمن لم يحمل منهم حطبته قبل كتابه لا يدخل الصف وتعرض للبقاء تحت المطر والزمهرير.

قبل ذلك وحتى العاشرة لم يكن الصبي الذي كنته في هذا العمر يشعر بأن في داخله بدل الواحد اثنين. منذ ذلك الوقت بدأ الصراع بين شق وسطيح.

شق وسطيح؟

ـ في أساطير الجاهلية مخلوقان عجيبان لا يذكر أحدهما إلاّ بذكر الآخر هما شق وسطيح.

كان شق بعين واحدة، ويد واحدة، ورجل واحدة. وكان سطيح بلا عظام يندرج كالثوب وينتفخ كالجراب ولا يقف إلاّ إذا غضب. ولعل شق من «شق القلم»، منه ولد، وكانت ولادته صعبة. منذ ذلك بدأ الصراع بين شق وسطيح في نفسي، شق يعيش بين الناس، يأكل ويشرب وينام ويقوم. وشق لا يحلم إلاّ بالأقلام ولا يعاشر إلاّ الكتب ولا يريد أن يكون إلاّ كاتباً وشاعراً.

قبل الصراع بين القلم والحذاء، قبل انفصال شق عن سطيح بميوله وأفكاره كان الوفاق على أتمه بين الاثنين، كانا متحدين ولم يكن أحدهما يشعر بوجود الآخر في عماية الطفولة؟

هل تخبرنا عن الطفولة، طفولتك؟

ـ طفولة أبناء اليوم موسومة بالرعب في الحرب التي يعيشها لبنان منذ ١٩٧٥. طفولة أبناء جيلي اتسمت بالجوع الذي خيّم على البلاد في الحرب العالمية الأولى، إذ احتل الأتراك جبلنا الآمن وضربوا عليه حصاراً براً وبحراً بغية أن يخنقوه. وقد وصفت في روايتي «الرغيف» أهوال تلك الحرب وقررت أن أهدي كتابي إلى أبي اعترافاً بالأرغفة التي جبلها بعرق جبينه.

كان الجوع مارداً يحصد بمنجله الرهيب الشيوخ والأطفال والرجال والنساء، خصوصاً بعد زحف الجراد على لبنان سنة ١٩١٦ وأكل ما أبقاه العسكر التركي من أخضر ويابس. جاع الناس فأكلوا ما لا تأكله الحيوانات وأكلوا الحيوانات والقطط والكلاب. أكلوا

الخيول والحمير التي كانت تموت بدورها جوعاً. وقد رأيت بعيني عشرات الجائعين على الطرق وفي القنوات يتورمون ثم يسلمون الروح، منهم أترابي الذين كنت ألعب معهم. أعود بعد أيام أبحث عنهم في بيوتهم فأجدهم جثثاً كالحة على العتبات.

كان «طام»

هل يكون «طام» الصغير، بطل روايتك «الرغيف»، هو أنت نفسك؟

ـ أقله في الحادثة التي سأذكره بها هنا. وذلك عندما كان يمشي في الشارع، واستوقفه وصول «المحمل» مع رجلين يطوفان به، لحمل الجثث، حتى وصلا به إلى قنطرة وحطاه عندها، كان تحت القنطرة امرأة بلا حراك، منكمشة في الزاوية في أسمال لها يسرح عليها القمل، وعلى صدرها طفل عالق بثديها.

فيقترب أحد الرجلين وينكت المرأة بقدمه، ثم يلتفت إلى صاحبه قائلاً: «شبعت موتاً». فيسأله الآخر و«الطفل؟» ويكون الجواب: «سيموت إن لم يكن اليوم فغداً». فيقول الآخر: «هاته».

وقذفاه فوق أمه في «المحمل». كان «طام» ينظر إليهما ويسمع ما يقولان فاستدارا إليه، فأطلق ساقيه للريح صائحاً: «أنا ما مت! أنا ما مت!».

أعترف الآن أن «طام» لم يكن إلاّ أنا.

هل أثرت ذكريات الطفولة في أدبك؟

ـ لست أشك الآن أن شيئاً قد نبت فيَّ فجأة في تلك اللحظة الرهيبة، أظافر أخرى طفرت في روحي، قاسية محددة، هي الأظافر الزرق التي أمسكت بها فيما بعد بالقلم، وشرعت في الكتابة.

في الصحافة أولاً؟

ـ عملت أول ما عملت، في الصحافة، إلى جانب بشارة الخوري الأخطل الصغير، في جريدته «البرق».

الأخطل الصغير؟

ـ كنت أتوقف طويلاً عند قصائده القصصية ـ وكلها في الغزل ـ لما فيها من رشاقة وحلاوة في السرد والحوار على السواء، فاحفظ أكثرها عن ظهر قلب.

وقد أتيح لي وأنا أقرأ وأنسخ قصائده أن أرافقه في حياته وشعره ـ وما شعره إلاّ مرآة لتلك الحياة ـ وأن أرى إليه، وأردد بعده، كيف غنى الجمال والحب والحق والحرية، ولبنان

والعروبة، فديوانه ليس سجلاً لأفراحه وأتراحه فقط بل لآمال جيل كامل وآلامه.

خليل بك

وهل عرفت غيره، عن قرب، من شعراء ذلك الجيل، الكبار؟

ـ ذات يوم من صيف ١٩٢٧، دخل «البرق» رجل بين الخمسين والخامسة والخمسين من العمر، نحيف القوام، أنيق المظهر، على عينيه نظارتان سوداوان، وله «أنف» لا يخطىء في الدلالة عليه، وكان قد سبق أن رأيت صورته في الصحف ـ هذا خليل مطران ما في ذلك شك. ولم أكن في حاجة لتأكيد الأخطل يناديه باسمه: «أهلاً خليل بك».

وخرجا معاً على الأثر يلحق بهما صبي المكتب حاملاً سلة صغيرة إلى حيث توقفت عربة من عربات الخيل كانت على ما يبدو في الانتظار، ويناول سائقها السلة. وقد أخبرني بشارة الخوري فيما بعد أنها كانت ملأى بنخبة من رؤوس البندورة جاء بها من بستانه في برج حمود، خصيصاً، مازة لكأس العرق الذي تناولاه ذلك اليوم مع بعض الأصحاب في مقهى «الحاج داوود» على البحر، وأنه ـ أي خليل مطران ـ لا يلذ له على الكأس غيرها منذ أن ذاقها في زيارته الأولى لبيت صديقه قبل خمس سنين.

يعني أنك لم تتعرف مطراناً عن كثب؟

ـ بلى، فبعد أربعة أو خمسة أيام، وكان يوم أحد، وكنت أقضيه في الجبل، خطر لي أن أتمشى من بحرصاف إلى المحيدثة، وفي طرف المحيدثة عين ماء وغابة من الدلب، كان فيها لذلك العهد مقهى صغير هو عبارة عن خيمة من الحصير. فما راعني إلاّ خليل مطران جالساً وحده على كرسي من كراسيها القش يسند عرجتها بعصاه شمالاً وباليمين يحتسي فنجان قهوة.

منذ ذلك اليوم جعلت ألتقيه، على مدى شهر أو يزيد، كل أحد في مقهى الدلب، وكان ضيفاً على آل شحادة الذين كانوا يأتون من القاهرة لقضاء فصل الصيف في المحيدثة، وكان صديقاً لهم وراعياً لابنهم جورج الذي سيصبح الكاتب المسرحي المشهور.

أبو شبكة

ـ كان يقبل بعصاه السوداء، وقامته المديدة وعينيه الحالمتين، وعلى شفتيه آخر قصيدة له يغمغم بها ويوقع قوافيها على دق عصاه وهو ماش ثم يجلس إلى الأخطل الصغير.

كان ذلك في مرحلة ما انطوت عليه مجموعة «أفاعي الفردوس» فأصغي إليه يقذف بحممه ولعناته، وتعود إليّ عفواً بواكيره في «القيثارة» فيهولني الفارق بين الأبيات الفجة

وما أسمع من شعر ناضج. حتى بلغ بي ذات يوم أن فاتحته بالأمر وطلبت منه أن يعود إلى القيثارة بالتنقيح اللازم. فنظر إليَّ من عليائه وقال:
فيكتور هوغو طلبوا منه، بعد أن أصبح شاعراً كبيراً أن يعود إلى ديوانه الأول الذي نظمه في الثامنة عشرة، بمثل التنقيح الذي تطلبه مني بشأن «القيثارة» فأجابهم: قد فعلت. فقيل كيف؟ قال: دواويني التي تعاقبت بعده تكفلت بذلك بما فيه الكفاية.

الأخطل

لكن لم تحدثنا كفاية عن الأخطل؟

ـ أبرز ما أذكر عن الأخطل الصغير الأزمات التي كانت تنتابه إذا أراد النظم، يروح ويجيء في المكتب بمشيته الحجلية وعيناه تبرقان وشفتاه تتمتمان. حتى إذا جاءه البيت الأول أو بعض منه جلس إلى مكتبه يدخن السيجارة إثر السيجارة، ويضرب بقلمه على السطر تلو السطر، يمزق الورقة بعد أن يكون قد قتلها تشطيباً. كان بشارة الخوري ينظم شرارات من روحه تتصل بأطراف أصابعه وتكاد تحرقها.

وبقيت طويلاً في «البرق»؟

ـ ليس طويلاً. لم ألبث أن التحقت بجريدة «النداء» لمنشئها كاظم الصلح، وفيها شرعت بخرطشة القصص، كل يوم واحدة، أتناول موضوعها من الشارع، من المقهى، من البيت، من كل ما هبّ ودبّ بين الأرض والسماء، وأوقعها بالحرفين ت .ع.
مرة كانت قصتي صلاة، ومرة على ما يظهر كفراً وإلحاداً، في فتاة وظيفتها «جمع الزبالة» من طبقة ترى في الحب شيئاً من ذلك مقذوفاً بوجه السماء. فما كاد عدد الجريدة يصدر حتى زحفت جموع هائجة إلى دارها على رأسها رجال دين أجلاء يطالبون بهذا «التع».

وهربت؟

ـ هربت من الباب لأدخل من الشباك وأوقع من جديد بإمضاء «حماد».

وماذا عن كاظم الصلح؟

ـ كان كاظم أول من هتف في مؤتمر الساحل: «أمنوا المسيحيين يسبقوكم إلى العروبة».
كاظم الصلح مات في أواخر حرب السنتين. قالوا لي لم يمرض، لم ينزل به داء عرفه الطب، كلا لم يصب برصاصة طائشة ولا أودت به قنبلة. لكن رصاص وقنابل هذه الحرب كانت تنفجر في قلبه. بدأ بأن انقطع عن القراءة، ثم انقطع عن الكلام ثم عن النوم والطعام. مات كاظم الصلح باسمه من شدة ما كظم من غيظ. مات قهراً.

ومن «النداء»؟

- إلى «البيرق» لصاحبها أسعد عقل، شقيق الشهيد سعيد عقل. فاشتغلت عنده في التحرير والتحبير. ومن «البيرق» إلى «النهار» حيث بدأت أكتب عن الملاعين في الأرض: الحشاشين ومجالسهم الخفية في خرائب سوق الدركة الذي صار اليوم شارع المصارف. قضيت في ضيافتهم سهرتين وشاركتهم في التحشيش لكي أتعرف إلى «نعيمهم». وأيضاً المجانين، قضيت يومين في «العصفورية» أحاور الهادئين وأتفرج على الهائجين. ثم عن المومسات في شارع المتنبي، وكنت أخرج من عند إحداهن والقنديل الأحمر، الذي كانت البيوت في ذلك الشارع تعلقه على أبوابها، يلحق بي قافزاً في الفضاء، يلوح فوق ساحات المدينة وشوارعها، ويحط على أبواب القصور والأكواخ.

كانت تسير في نفسي أنهار من المرارة، لا على الهيئة الاجتماعية الظالمة، بل على الكون حيث هو.

«المكشوف»

كان ذلك ربما بداية تعرفك إلى جماعة «المكشوف» و«عصبة العشرة» فكيف كانت البداية؟

- سنة ١٩٢٩ تناولت أول أجر على مقال أكتبه. كان ذلك في مجلة «البيان» لصاحبها بطرس البستاني وكان مكتبه بجانب «البرق». كان المقال في سلق «رسول العري» لمؤلفه الشيخ فؤاد حبيش، سلقاً إرادة صاحب المجلة من «كعب الدست» لأن الشيخ كان يزاول العري فعلاً، مع بعض أخصائه على شاطىء المعاملتين، ورأى أن يدعو إليه، ومنه إلى الاستهتار بالبكارة «تلك الغشاوة» التي خيوطها أوهى «من خيوط العنكبوت» كذا...

لكن ما رأيك الجدي في مجلة «المكشوف» بعد أن حولها صاحبها من رسالة العري إلى رسالة للأدب الجديد؟

- أرخت «المكشوف» بين الثلاثينيات والأربعينيات مرحلة مهمة في انتقال الأدب شعراً ونثراً من مستنقعات الجمود والتقليد إلى آفاق الانطلاق والإبداع. أنشأها صاحبها فؤاد حبيش أصلاً لتعني معناها، أي للصحافة المكشوفة (العارية) التي تهتم بأخبار الجنس، وصدرت أعدادها الأولى بالفعل في هذا النطاق، إلى أن كان يوم اجتمعنا فيه، أنا وإلياس أبو شبكة والشيخ خليل تقي الدين مع الشيخ فؤاد وقرّ الرأي بناء على اقتراح خليل على قلبها إلى مجلة أدبية، فوافق الشيخ فؤاد.

هل تتذكر الحياة الشخصية لمجلة «المكشوف»؟

ـ على قرقرة أركيلة الشيخ فؤاد، وتسابيح الشيخ خليل، يتعاقب إلياس أبو شبكة بعصاه يهش بها على قوافيه. عمر فاخوري بآخر جرائد «سباق الخيل» وبريق عينيه إلى المكتب حواليه.. رئيف خوري يرفع إصبعه بالمعارضة ويهدر بالاحتجاج. صلاح لبكي يقرع قافاته القروية العتيقة على سكرة هي أحدث قصائده. بطرس البستاني يضع وقاره ملء كرسي رفاصة الفيروزابادي. يوسف غصوب بشفته السفلى المقلوبة لأنه لم يعثر على من يلاعبه دق «محبوسة» في المقهى فعاد إلى «القفص المهجور». وكثيراً ما كان يحط علينا مارون عبود فتكتمل الجوقة على نشوق يقذفه من منخريه، مع عطسات له ذات عصف ودوي وقد تطيح جمر الأركيلة فتقوم القيامة ويزغرد الأدب وتحلو لي الحياة.

لكن لماذا تلك الحملة التي شنها عمر فاخوري عليك!

ـ كان نعيمة والريحاني من البطاركة في الأدب، ولما ظهر «الصبي الأعرج»، كتابي القصصي الأول، كتب إليَّ نعيمة يقول: «عزيزي توفيق، يخيل إليَّ أنك ما تعلمت الكتابة إلاّ لتكتب القصة... الخ». فامتعض عمر فاخوري لدى قراءته الرسالة في «المكشوف»: علام هذه «العزيزية»؟ وما هي إلاّ أيام حتى أتبعها الريحاني برسالة: «عزيزي توفيق، في كتابك بيان رائع... الخ». فطفح الكيل لدى عمر، وشمر عن ساعده وكتب ما يظل من أفظع ما كتبه في الناس والأشياء.

هل كنت مقتنعاً بما تكتب؟

ـ ربما قتلت الأيام وأحييت الليالي على فقرة من رواية «الرغيف» كتبتها أربع مرات، و«طواحين بيروت» كذلك، فإذا ارتحت في النهاية إلى صنيعي حملته إلى الناس منادياً عليه. وإلاَّ «شربتها وحدي» على دين أبي نواس. الفنان صاحب رسالة، صاحب بضاعة في الأقل، إذا لم يكن أول المؤمنين برسالته أو بضاعته فكيف يؤمن الآخرون؟

كيف طرأت فكرة «الصبي الأعرج» أول وأهم قصصك؟

ـ كنا في الصحافة أنا وزملاء لي نقوم بحملة نطالب بها الحكومة بتنظيف المدينة من المتسولين، بوضع أصحاب العاهات الحقيقية في المستشفيات وأصحاب العاهات المزورة في السجون. أما الأطفال فننشيء لهم إصلاحيات خاصة على غرار ما هو جار في العالم المتحضر.

وكان بين هؤلاء الأطفال واحد، صبي في العاشرة، يلحق بي كلما رآني أمرّ بساحة

الشهداء. صحيح الجسم، لا أعرج ولا أعور ولا أكتع. حافٍ في غمباز ممزق، قذر، ولكن له عينين ذكيتين مكسورتين.

وكنت في ذلك الوقت إذا عدت إلى المنزل، ولو في ساعة من الليل، بسبب عملي في الجريدة أرى رفيقة العمر تنتظرني وهي منحنية على كتاب تقرأ فيه. كانت تحب الكتب، وتضع الكتاب في أعلى المراتب - ظني أنها غيرت رأيها بعد أن عاشرت واحداً منهم - فلما عدت ذلك المساء وجدتها متعلقة بقصة تلتهم سطورها وأنا أناديها «قومي على الأكل» وهي تؤجلني: «بعد هالسطرين» فهتفت لها: «تريدين أن أعمل لك قصة؟».

وقبل أن أكمل عشائي - اللقمتان الأخيرتان أطعمتني إياهما هي - كنت وراء مكتبي، وفي مدى ساعتين خلقت «الصبي»، كسرت له رجله، درت به شحاذاً، خلقت له عمه «إبراهيم»، حملته صندوق الكاتو، عشت مأساته حتى خرج منها، ولم أتركه إلاّ وقد تخلص من عمه ومن الظلم، واستقامت رجله العوجاء باستقامة عزمه وطال خياله النجوم.

لم تظهر قصة «الصبي الأعرج» مع أخواتها في الكتاب الحامل هذا الاسم إلاّ في ١٩٣٦، حلقة من سلسلة منشورات «المكشوف».

هل أصدرت كل قصصك في «المكشوف»؟

- بعد «الصبي الأعرج» نشرت لي «دار المكشوف» مجموعة «قميص الصوف»، فرواية «الرغيف»، وكان بعضنا يقرأ في الغالب لبعض قبل النشر. «الرغيف» مثلاً تلوت مخطوطتها تباعاً على فؤاد حبيش وعمر فاخوري وميخائيل نعيمة.

كانت «المكشوف» ذلك العهد خلية في مكتبها القديم حي «عصور» في «إنترسول» من بناية عالية، كما تكون خلايا الدبابير، حتى أن الشيخ خليل تقي الدين الذي لم يحطها واطئة في حياته، كان مضطراً لدى دخوله الباب أن يحني هامته، وما يكاد، حتى يصيح الشيخ فؤاد حبيش: الأركيلة يا ولد.

لكنك لم تحدثنا عن دراستك؟

- اجتذبتني الشام لسببين:

الأول، ارتباطي - إلى جانب «البيرق» - بعمل دعاني إليه نجيب الريّس صاحب «القبس»، إذ عهد إليّ بسكرتيرية التحرير في جريدته.

الثاني، انتهازي فرصة إقامتي فيها لدرس الحقوق استكمالاً لثقافتي الصحافية وإرضاء لوالدي.

وماذا استفدت من دراسة المحاماة؟

ـ ربما هي مهنة الدبلوماسي التي انتهت سنة ١٩٧٥ مع سن التقاعد بعد أن أمضيت في الوظيفة ٢٩ سنة طفت فيها بعلم لبنان بلداناً كثيرة في الشرق والغرب.

هل فضلتها على مهنة الصحافة؟

ـ لا. خاصة عندما صارت لي مجلتي الخاصة، حلم كل كاتب.

كان همي في «الجديد» الدعوة لتأليف الأحزاب الوطنية وإلى إلغاء الطائفية وإلى المساواة على الصعيد الاجتماعي. كنت أنطلق في ذلك من دعوة اللورد بيفردج في إنكلترا وصدر لي في ذلك الوقت مع سكرتير تحرير «الجديد» ميشال خديج، كتاب بعنوان «في سبيل بيفردج لبناني».

من أجل ذلك وغيره لم تلبث «الجديد» أن احتلت مكانها في الصف الأول من المجلات الأسبوعية في لبنان وحافظت عليه خمس سنوات.

حتى ...

ـ حتى كانت السنة ١٩٤٥ فجاء من يعرض عليها طربشتها بشركة يتولاها معاً ميشال شيحا وهنري فرعون وموسى دي فريج على أن أبقى رئيساً للتحرير. لكن لم تمضِ خمسة أشهر حتى أصررت على فسخ الشراكة. وكان التعامل في «الجديد» مع ميشال شيحا الذي تمنى لي بعد أن أعياه الجهد في جعلي أعدل عن قراري، كل «توفيق».

شيحا

هل تلخص لنا ميشال شيحا مذ عرفته عن قرب؟

ـ كان شيحا مثالياً وعملياً في وقت واحد. وعبقريته هي في إقامة الجسور بين عبقرية الحلم وعبقرية الواقع. أليس هو القائل: «لبنان بلاد الحلم والواقع مجتمعين»؟، لم يدخل ميشال شيحا ميدان السياسة إلاّ إلى حين، ولم يغادره إلاّ بعد أن ترك فيه علامة منه: الدستور. وأكاد ألخّص سياسة ميشال شيحا بكلمة منه ألقاها في «الندوة اللبنانية»: «إن ما نبنيه وما نطمح إليه في النهاية ليس فندقاً لسائح أو دكاناً لتاجر، أو مكتباً لجوازات المهاجرين واللاجئين. نحن نطمح لبناء وطن وإنشاء دولة».

أما في مجال تجهيز الدولة فيقول: «إن الديموقراطية هي شكل الحكم الوحيد الذي يصلح للبنان مع مجلس تلتقي فيه الطوائف على مراقبة الحياة السياسية. فإذا حذفتم المجلس نقلتم النقاش إلى المعبد الديني أو ظله، وأخرتم بذلك التربية المدنية». هكذا كان يقول من سنة

١٩٤٣ وقد زاد فيما بعد قوله أو نبوءته: «لبنان لا توائمه الثورات والانقلابات وعليه أن يتحاشى الاستبداد والتسلط وتحكم فئة في فئة، وضروب العنف جميعاً، تحاشيه حكم الإعدام».

فضلاً عن تنبيهه إلى خطر إسرائيل على لبنان والمنطقة والعالم.

الجميل

ولم تذكر الفنانين.

ـ عرفت منهم واحداً من قرب في ذلك العهد. كان محترف قيصر الجميل لصق مكتب «الجديد».

كان الجميل أحد ثلاثة من الرواد في جيله. الآخران هما عمر الأنسي ومصطفى فروخ. صار قيصر صديقاً حميماً لي، على عشرة هي النبل والبشاشة وحسن الظن بالناس، مع إيمان برسالة الفن وصون له عن التبذل، مهما اشتدت المغريات أو ألحت الضرورات. وستظل لوحاته تنطلق باثنين، حبه للمرأة وحبه لهذه الطبيعة الفاتنة والتي كانت تنبسط أمام عينيه الزرقاوين الحالمتين وهو يطل عليها من بيته في عين التفاحة. شاعر النضارة، يغمس ريشته في سمرة هذه الأرض وفي زرقة هذه السماء بين جبله وشاطئه، ويستنزل ذهب شمسه فيعجنه مع ألوانه، وينفخ فيه من روحه عطراً على عطر. أما المرأة فأكثر ما حطت عليها ريشته عارية. ولعله أول فنان لبناني اتخذ لنفسه موديلاً فتاة حبيبة كانت تتردد عليه في محترفه فتمكث ساعة أو ساعتين ثم تنصرف بالحياء الذي جاءت به، وكان قيصر يدعوني كلما أنجز رسماً فأقف أتأمل وهو يشرح لي، فإذا فرغ من الشرح والتفسير وسألني رأيي هتفت به «ما يزال هذا الغافي بالرب» هو المفضل عندي. والغافي بالرب، لقب أطلقته على رسم له يمثل راهباً يغمض أجفانه إغماضة تتحير بين النعاس والصلاة، ما أدري ما كانت توحي إليَّ كلما نظرت، وأي دنيا كانت تنقلني إليها من لبناننا العتيق الفائح برائحة القداسة.

بعد يومين أهدى إليَّ قيصر الجميل لوحة الغافي بالرب، هذا المعلق في غرفتنا هنا. أنظر أنظر. سيبقى أمام عينيك ليضربهما صباح مساء بالذكرى الرهيبة.

روفائيل نخلة

هل كتبت مرة باللغة المحكية؟

ـ في لبنان اليوم لغط كثير حول الكتابة باللغة العامية باعتبارها لغة الحياة. والمفارقة أن هؤلاء النفر من الذين سبق لهم أن كتبوا بالفصحى وعليها قام لهم ما قام من صيت.

ومن واجب التاريخ أن يعترف للناس بأشيائهم، فالدعوة قديمة ترجع إلى عهد دراستي في كلية القديس يوسف، والسابق إليها وطارح نظريتها والمحاول الأول لتطبيقها هو الأب روفائيل نخلة بالذات، نافح النهضة في اللغة العربية الفصحى. وكنت من المقربين إلى الرجل. وكان معلمي الخاص على هامش الصفوف وأنا ابنه الأدبي، إن صح التعبير، ورافقت عن كثب حماسته للعامية، وكنت شاهداً للمعركة الأولى التي شنها في هذا السبيل.

لكنك اخترت الفصحى.

ـ لسبب بسيط: لا أملك عبقرية العامية. وليطمئن الغيارى على اللغة اللبنانية أنها في عافية. أما أن تنفي الفصحى وتحل محلها فلا، ولا الفصحى قادرة بدورها على نفي العامية. توأمان ما المانع أن يتعايشا؟

ما أهم منجزاتك في حقل المهنة خدمة للوطن؟

ـ تمثال لجبران خليل جبران في روما. حلم راودني وأنا أطوف بمعالم المدينة الخالدة. شرعت في اتصالات ومساع تناولت دوائر ومؤسسات عدة من وزارة الخارجية الإيطالية بشخص ألدومورو إلى بلدية روما إلى المشرفين على المتاحف، مروراً بمركز العلاقات الثقافية الإيطالية ـ العربية، فضلاً عن معارفي في أوساط الأدب والصحافة. وكنت ألتزم في هذه المراجعات صفة الكاتب لا السفير، تجنباً لزج حكومتي في حالة الإخفاق.

وكان أن حالفني التوفيق فجاءني في ١٩٧٢/١١/٣٠ من مركز العلاقات الثقافية الإيطالية ـ العربية أن بلدية روما وافقت على الفكرة، وأن الاهتمام منصرف إلى اختيار المكان الذي ينصب فيه التمثال.

وخرجت من روما، ومن الوظيفة نهائياً قبل تنفيذ المشروع.

لكني أسأل هل لجبران تمثال في وطنه؟

ماذا تعمل في هذه الأيام؟

ـ أحيا.

ألا تعمل شيئاً؟

ـ بلى. أحيا، أحيا، أنا امرؤ صنعتي الحياة، إن الحياة فني، كما قلتها بلسان أبي نواس.

والأدب؟

ـ هوايتي، أمارسها عندما يخطر بالبال. لكن القول إن الصنعة والهواية تداخلتا فيَّ منذ

الصبا وامتزجتا امتزاج الخمرة بالماء. الهواية كانت الخمرة والصنعة هي الماء. وبرغم انقطاعي عن الكتابة واطّراحي الأدب سحابة عشرين عاماً، فلم تبرح الكلمات تغلف دنياي، من خلالها أرى الناس والأشياء، من حروفها تتألف أشكالها وأشكالها. كذا الحريات والأفعال والقيم والمبادىء. صورة للحياة مزوّقة ـ مزيّفة ـ إذا كان الكتّاب يفخرون بصنعها، وكان البعض يحسدونهم على هذه الصنعة العجيبة فهم يحتاطون لمكرها بما ملكت أيديهم.

أنادم أنت على ذلك؟

ـ هل كان بالإمكان غير ما كان؟ قدري الذي كتب لي، ولم يكن لي خيار.

لقد أحببت الكلمة حبي للمرأة، أي للحياة. وتعاطيت معها تعاطيّ مع المرأة. وما دمت لا أتصور الحياة إلاّ مع الضرتين فمغفورة للكلمة خطاياها. بقدر ما أغفر للمرأة مقابل ما تعطيني.

يوسف إدريس

التمرد المطلق الرجراج

«أمضيت حياتي منذ الطفولة أحلم بحياة أمتع، لكي أحرك في الآخرين القدرة على الحلم، وجمع الحاضر والماضي إلى المستقبل في نقطة لقاء وهمي، هي الفن.»

يوسف ادريس

يوسف إدريس علامة مميزة في تاريخ الثقافة العربية الحديثة كقاص وكمسرحي وكمحرض سياسي. لا نفاجأ إذا رأينا إبداعه الأدبي الحقيقي ينحصر في عمر النظام الناصري من ١٩٥٢ إلى ١٩٧٠، ومع ذلك كان عبد الناصر له البطل والخصم معاً، في أخطر مآزق ومخارج الواقع العربي الحديث.

أهمية مواقف يوسف إدريس السياسية من أهمية إبداعه كقاص وكمسرحي.

ترافق خطه البياني الإبداعي مع خط الانقلابات العربية، التي عكست الحلم وانكساره، وإذا لم تتحقق ثورة يوسف إدريس في الواقع فإنها تحققت في الفن. ذلك كان عزاؤه الذي شعر في أيامه الأخيرة أنه سلب إياه بتفضيل الأكاديمية السويدية كاتباً عربياً غيره لجائزة نوبل للآداب، وهو الذي كان يرى نفسه الأحق بتمثيل الثقافة العربية الحديثة، ربما لأنه كان الأكثر انفعالاً بالواقع الحديث، والأكثر تفرداً بالعلاقة به، فحياته الثقافية معركة مستمرة خاضها على كل الجبهات، بعقلية «الفارس المعاصر»، ومجموعة مقالاته بعنوان جامع «مواقف» مرآة هذا الواقع عبر عينين شديدتي الحساسية، عظيمتي القلق.

في آخر لقاء لي مع يوسف إدريس، في القاهرة، عشية الحرب اللبنانية، العام ١٩٧٤، قال لي:

«مشكلتي مع النظام أنني كنت دائماً خطوة متقدمة على «التورة»، لأنني كنت أرى السلبيات أكثر مما أرى الإيجابيات».

وفي هذا اللقاء، الذي نشرت ملخصه في صحيفتي آنذاك، كما في لقاءات سابقة، كان

يوسف إدريس دائم الشكوى من الثورة ودائم الأسف على حلمه المتكسر، بل إن كل أعماله المسرحية هي التعبير عن خيبة الأمل منذ «جمهورية فرحات» العام ١٩٥٤ إلى «المخططين» آخر أهم مسرحياته. خيبة الثورة انعكست على كل أبطاله، إلى درجة أن السؤال ظل دائماً في إطار «إلى أي حد هذا الكاتب هو ثوري وإلى أي حد هو مناهض للثورة؟».

والجواب مهم ليس على صعيد سيرة يوسف إدريس الشخصية بل على صعيد عمله الإبداعي الذي يكاد يدور كله حول هذا السؤال.

الحق أن يوسف إدريس ليس ثورياً إلاّ بمقدار ما هي الثورة تجسيد «للجمهورية الفاضلة» المستحيلة.

كان حلم إدريس «بالجمهورية الفاضلة» سابقاً «لثورة يوليو». لذلك وقف هو ضد الثورة آنذاك لأنه اعتبرها انقلاباً عسكرياً، ما لا يتوافق مع تصوره للثورة، فكتب قصة «الهجانة» ضد استيلاء العسكر على الحكم.

وأوقف في ظل سلطة اللواء محمد نجيب، وكانت تلك صدمته الأولى مع «النظام الثوري الجديد»، فتحول في نقده المباشر إلى الرمز، وكتب «قصة حب»، أول عمل فني يؤرخ سيرة مناضل تقدمي في الحياة المصرية في فترة مكافحة اليسار ضد الناصرية، ولم تكن «جمهورية فرحات» التي كتبت كقصة قبل أن تتحول إلى مسرحية سوى النقد غير المباشر لثورة يوليو بعد سنتين من قيام الثورة، وهذا الحلم الذي بدأه بطله «فرحات» بالجمهورية الفاضلة العام ١٩٥٤ واصله يوسف إدريس عبر كل أبطاله اللاحقين.

لكن سلبية يوسف إدريس تجاه بطل ثورة يوليو سوف تتحول إلى عطف في معركة السويس العام ١٩٥٦ حيث سينشر على حلقات في صحيفة «المساء» لسان التقدميين المصريين آنذاك مجموعة قصصية بعنوان «البطل» لكنها لم تلفت أحداً.

وسرعان ما تخف حماسته للثورة بعد المراوحة في المكان نفسه، المراوحة التي لم تكن تستجيب كفاية لحماسته التي أشعلتها الشعارات الثورية، وكان ينتقد الناصرية لغير الأسباب التي كان ينتقدها الشيوعيون، وساواه عبد الناصر بهم عندما سجنه معهم في أواخر الخمسينيات، فكتب إدريس في السجن قصة «العسكري الأسود» التي هي حقاً أرهب صرخة ضد وحشية الحكم البوليسي. ثم عاد فوجد أن عبد الناصر في المقررات الاشتراكية للعام ١٩٦٠ يسير على الطريق الصحيحة فمدحه مديحاً مباشراً حين كان اليسار يرى في هذه المقررات اتجاهاً نحو رأسمالية الدولة، واليمين كان يرى فيها خطوة

نحو الشيوعية. وكان انفراد يوسف إدريس بهذا الموقف مثار استغراب، لكن ها هو بعد أربع سنوات، أي في ١٩٦٤ يكتب مسرحية «الفرافير» صرخة إدانة لكل نظام.

وعندما حصلت النكسة قال في نفسه (كما صارحني في الحديث الذي أشرت إليه) «الحمد لله، الآن ستتحسن الأحوال».

لكن الأحوال رآها تزداد تدهوراً لأن عبد الناصر في رأيه اغتيل في حرب ٥ حزيران/ يونيو، وأوضح هذا الرأي، ولو بطريقة رمزية، في قصة نشرها في «الأهرام» بعنوان «الخدعة». فطرد على أثرها من الصحيفة شبه الناطقة باسم عبد الناصر، ولم يتراجع إدريس عن موقفه ذاك فكتب قصة رمزية في الموضوع نفسه بعنوان «الرحلة» نشرها قبل وفاة عبد الناصر بثلاثة أشهر، عن إنسان مات والده فأبى أن يصدق وظل يحمل جثته طويلاً معه إلى كل مكان، قبل أن يستسلم للأمر الواقع.

قال لي:

«كان عبد الناصر يستطيع أن يحقق أكبر حلم عربي، لكنه أخفق، كان زعيماً بلا حزب تحيط به بيروقراطية غير ثورية، واكتشف متأخراً أنه في حربه ضد اليسار قضى على أصدقائه وليس على أعدائه. ومع ذلك يجب أن أذكر له أربع إيجابيات: سياسته الوطنية، نظريته شبه الاشتراكية، اكتشاف الكتلة الشرقية والمراهنة عليها، توطيد علاقته بالمشرق العربي».

وربما هذه الإيجابية الأخيرة جعلت علاقته سيئة بخليفة عبد الناصر، واستمرت في دفع وجذب خصوصاً بعد حرب تشرين الأول/ أكتوبر حتى أن أنور السادات أفلت عليه صحافته.

قال لي إدريس:

«كنت أكثر المتألمين من وقف القتال في حرب أكتوبر. كنت شاهدت لأول مرة البطولة الحقيقية، الروح القتالية لدى الشعب ، الأطفال الحاملين السكاكين الجوالين في الشوارع وكأنهم في خط القتال، كان شعوراً لا ينسى، لكن الاستعمار اهتم بالإسراع في التسوية حتى يقتل روح ٦ أكتوبر».

البداية

في حديثه إلى مجلة «حوار» لدى منحه جائزة المجلة العام ١٩٦٥ يقول إدريس إن بدايته الأدبية كانت بعكس المألوف، فهو كتب قبل أن يقرأ، باستثناء القصص التي يقرأها الأطفال عادة، وكانت متوافرة في مكتبة جده. وصرفته الدراسة عن متابعة القراءة حتى استثارته، أيام الجامعة أقاصيص كان يكتبها بعض زملائه في الجامعة فوجد نفسه يكتب ذات يوم قصته الأولى «أنشودة الغرباء» التي كانت كما يقول مفاجأة له:

«من أين أتيت بهذا الأسلوب؟ وكيف استطعت تصوير الجو ورسم الشخصيات؟ وكيف تمت الحبكة في القصة بسهولة وكأنها القصة المئة؟».

قد يشك البعض في هذه الرواية لكنني أنا أصدقها نظراً إلى أنه افتتح في هذا الميدان أسلوباً شخصياً لا يقلد فيه أحداً، حين العادة أن يبدأ الكتّاب والشعراء، حتى العباقرة منهم مثل رامبو، بتقليد المشهورين.

وهذا لا يعني أن إدريس لم يوسع آفاق ثقافته لاحقاً بل هو يعترف بصدق أيضاً أنه عندما قرأ تشيخوف بعد ذلك تأثر به، بل، يقول:

«كلفني تشيخوف كفاحاً مريراً وعنيفاً للتخلص من استبداد رؤاه وسيطرة أفكاره على أعمالي، كفاحاً استغرق مني عاماً كاملاً».

إن صدقه في الاعتراف الأخير يبرر صدقه في الأول.

كان ذلك في منتصف الخمسينيات وكان النضج الفني لهذا القصاص جعله يدرك أن عالم تشيخوف عالم القرن التاسع عشر، وأن عالمه هو يختلف كثيراً، مذاك أخذ يوسف إدريس يغوص عميقاً في استكناه عالمه، يتحسسه، ويعيشه ثم يشخصه.

في آخر مجموعة قصصية بعنوان «بيت من لحم» وهو أيضاً عنوان إحدى أقاصيص المجموعة، أذكرها في مطلع حديثي عنه لأقدم أهم خاصية في فن يوسف إدريس القصصي، خاصية «اللحم» بكل ما تعني من تأكيد على الحسية في التعبير لم تكن في النتاج القصصي السابق له، هذه الحسية تنطبق على الصورة الواقعية كما على الصورة التجريدية التي يعرف كيف يخلق معادلها الحسي. منذ البداية، منذ أقاصيصه الأولى، كان يحاول إدريس أن يبتعد بهذا الفن عن الأدب السائد وأن يجعل الكلمات محسوسة كما اللحم الحي. وهل تكون مهنته كطبيب مساعدته على هذا التحسس؟ أليس كل فنه تشخيصاً محسوساً لحالات إنسانية أو اجتماعية؟ وكما الطبيب، لم تكن تعنيه الصحة، إلاّ بقدر ما هي طموح للشفاء. فالمرض والمرضى مادته. كل حالاته في هذا المعنى مرضية، من الوجه البسيط إلى الاحتضار، ومن الفرد إلى الجماعة، لذلك أبطاله دائماً «سلبيون» (في اصطلاح «الواقعية الاشتراكية») ففي ذروة المد الوطني الذي أعقب معركة السويس حيث تجند الأدب والفن آنذاك لتمجيد البطولة الوطنية تعامل هو، في مسرحيته «اللحظة الحرجة»، مع الحدث عبر بطل متخاذل جبان أناني معقّد نفسياً.

لم يغر إدريس أن يكون كبير أدباء الجيل السابق طه حسين قدم له مجموعته القصصية الأولى: «أرخص ليالي»، وهو أصر على إثبات الياء في كلمة «ليالي» نكاية في اللغة،

إصراره على التخلص من الصبغة الأدبية التي كانت تلف كل النتاج القصصي السابق، وتالياً كل تلك الرومانسية الغالبة. وما يلفت في سيرة يوسف إدريس، كما نقرأ في الحديث الذي أشرنا إليه، أنه بعد التدليل الذي حاطه به كبار الكتاب في مطلع الخمسينيات خاصة إبراهيم ناجي قرر أن يتوقف عن النشر حتى تتبلور رؤيته القصصية، لكن الحياة غلبت الموقف التنظيري فتراجع عن قراره، ألا يعني هذا مزيداً من التأكيد أن يوسف إدريس كان يدرك في لا وعيه أن الممارسة أهم من النظرية؟ وأن الحياة تغتني بالتجربة وليس بالرأي؟

إذا دو موباسان كان النموذج الأكثر تأثيراً في قصاصي الجيل السابق لإدريس وأبرزهم محمود تيمور، فإن تشيخوف كان نموذج جيل يوسف إدريس، لكن إدريس عرف كيف يهضمه ويطبعه بطابعه الشخصي بكل المميزات التي ذكرنا. وبرغم إحساسه العميق بالثورة كواسطة إلى العدالة والحرية، وبرغم اهتمامه آنذاك بالتوجه الذي سماه غوركي «الواقعية الاشتراكية»، إلاّ أن إدريس كان يطمح إلى ما بعد ذلك، إلى «حلول جديدة لمشاكل قديمة».

هكذا راح التبلور يتدرج استطراداً مع التجربة، فيغني بقدر ما يغتني. وقد يكون أبرز عناصر التبلور في فنه القصصي هو الدعابة المرة الطالعة من الحياة المصرية، النكتة بالمعنى الفلسفي الذي سيشرحه فيما بعد كاتب سويسري كبير لم يكن إدريس قرأه آنذاك هو فريدريتش دورنمات، وهو يعتبر الكوميديا تعبيراً عن اليأس أكثر مما هي تعبير عن الفرح، وسواء كانت الدعابة سوداء كما في أقصوصة «بيت من لحم» أو بيضاء كما في «أكان لا بد أن تضيئي النور يا ليلي»، أم اللونين معاً كما في «لغة الآي آي»، المزيج الغالب على قصصه.

ففي «أكان لا بد أن تضيئي النور يا ليلي» يصف صلاة الفجر في مسجد الشبوكشي في الباطنية حيث كان المصلون في السجدة الأخيرة وجباههم في الأرض في انتظار أن يسمعوا من الشيخ «التكبيرة» إيذاناً بنهاية السجدة، لكنهم لم يسمعوها، لأن الشيخ كان لمح امرأة في الشباك المقابل له تتعرى فهرع إليها تاركاً المصلين ورؤوسهم في الأرض ينتظرون التكبيرة عبثاً.

جعل إدريس الدعابة عنصراً أساسياً في فنه القصصي فهي له الأقدر على كشف الأعماق الإنسانية. بل خصص لهذه الميزة إحدى أشهر أقاصيصه «اللعبة» حيث النكتة لا تعود رمزاً، بل حقيقة وبطلها شخص وحيد صدف أن دعي إلى حفل لا يعرف فيه أحداً،

فانتحى جانباً، حتى إذا تحرش به أحدهم حاملاً مسدساً وصندوق رصاصات بينها واحدة فضية سلبت لبه، قائلاً: «عاوز تضرب يا بيه؟» ولم يستطع «البيه» أن يقاوم الإغراء، وظن أن في الأمر جائزة إذا أحسن الضرب، وخاصة سيختار الرصاصة الفضية، فدفع ما ظن أن عليه أن يدفعه لحامل المسدس مقابل الضرب بالنار، لكن حامل المسدس بدلاً من أن يناوله المسدس أخذ المال وابتعد. ناداه فالتفت إليه بوقاحة واستهزاء وأدار له ظهره، فشعر بالغضب يغلي في عروقه وهجم على المستهزىء به يضربه، فلم يبد المضروب تأثراً، فزاد غضب الرجل وزادت حدة ضربه، لكن الابتسامة الهازئة لم تفارق وجه المضروب، واستمر في الضرب حتى تعب الضارب وانهار على الأرض وهو لا يصدق ما يحدث، ثم اكتشف أن اللعبة تقضي ذلك، وأن الموجودين في الحفل كانوا متواطئين مع المضروب حامل المسدس، الذي لم يكذب عليه عندما بادره بقوله: «عاوز تضرب يا بيه؟».

هذا التجسيد الحسي للدعابة كان ينتظر قاصاً فذاً كهذا القاص ليدخل في أعماق اللعبة الحياتية المعبر عنها في القصة.

ثمة نقطة لم يلتفت إليها أحد وكشفها أخيراً عبد الله الطوخي الذي شاهد إحدى مسودات قصة يوسف إدريس فاكتشف أنه يكتب القصة باللغة العامية، كما لو أنه يقصها على جماعة من الناس، ثم يعيد كتابتها أو الأحرى ترجمتها إلى الفصحى، دون الحوار طبعاً الذي يبقيه بالعامية.

كشف يلقي الضوء على الشكل الحي الذي ميّز قصصه منذ مغامرته الأولى في ميدان القصة.

وعندما اتسع نفس إدريس للرواية راح يعمل على الرواية المضغوطة أو القصة الطويلة، وهنا قرابته للمسرح، بعكس أصحاب النفس الروائي الطويل الذين قلما كتبوا للمسرح.

وهكذا عندما كتب يوسف إدريس في ١٩٥٤ قصته «جمهورية فرحات» اكتشف فيها النقاد تلك القرابة، فظهرت على الخشبة العام ١٩٥٦، وكانت بداية تجربة لا تقل ابتكاراً وغنى عن القصة.

جمهورية فرحات

عندما بدأ يوسف إدريس تجربته المسرحية هذه كان يعي، مثل أي كاتب مسرحي حقيقي، أن المسرح ليس قصة، ولولا أن «جمهورية فرحات» متمسرحة أصلاً في القصة لما تجرأ على مسرحتها، فالقصة كانت حواراً متواصلاً، كما أن المكان الذي يدور فيه هذا الحوار مكان

مسرحي بتميز «مخفر الدرك»، حيث نرى «الصول» فرحات ـ أي الضابط فرحات ـ يقوم باستجواب المتهمين، وتسجيل المحاضر، والاستجواب عنصر درامي أيضاً شديد الغنى، فكيف إذا كان «الصول فرحات» يتميز بالقدرة على أحلام اليقظة وغاية أحلامه المستقبل الذي سيجد فيه الناس كلهم أنفسهم سعداء، كان ذلك في السنة الثانية لثورة يوليو المصرية وبداية الكلام عن الاشتراكية في مصر. لكن يوسف إدريس الشاب برغم حماسته آنذاك لكل جديد، متأثراً بالجو المحيط به لم تأخذه الحماسة إلى حد الانخراط في صفوف «أبواق الثورة»، وهذه الصفة سوف تظل تميز كل أدبه وفنه، حتى آخر أيامه.

فالصول فرحات أثناء عمله، لا يكف عن الحديث عن أحلامه، وهو هنا في القصة يتابع حلمه بالمستقبل، حيث ستبنى الجمهورية التي لا يعود فيها لأمثال هذه الشكاوى ضرورة. وإذ يجد أحدهم يصغي إليه باهتمام يروح يقص عليه حلمه بالجمهورية السعيدة كما يتصورها، وكأنها قصة فيلم، دون أن يتوقف عن تدوين المحضر تلو المحضر للشكاوى المقدمة. وعندما يصل بحلمه إلى أن الناس يصيرون «طول النهار ما يبطلوش ضحك... وبالليل يروحوا السيمات، والسيمات دي مهمه قوي، في كل شارع سيما، والأفلام أفلام تمام...»، يحين دور استجواب الشاب الذي يصغي إليه، فيكتشف الصول أن هذا الشاب معتقل لأنه مناضل سياسي يحلم أيضاً أحلاماً شبيهة بحلم الصول.

وعندما يلح الشاب أن يستمع إلى نهاية قصة الصول فرحات، يقول فرحات: «آه، والله ما أنا فاكر يا شيخ، أهو كلام... يا تسمعه يا ترخيه. أنت بتصدق؟».

نهاية «جمهورية فرحات» تكاد تكون اللازمة لمعظم مسرحياته حيث ينتهي الأمل بخيبة والحلم بالاصطدام بالواقع. ولن نعجب إذا كان أطلق على بطل مسرحيته الأخيرة لقب «البهلوان».

المسرح

مع نجاح «جمهورية فرحات» في المسرح بعد نجاحها كقصة يدرك يوسف إدريس أن موهبته تصلح للتعبير في المسرح كما في القصة فيقرر أن يحترف الكتابة للمسرح، مباشرة، لكنه، وهو بعد مرتبك في التعبير المسرحي الجديد عليه، جاءت بدايته المسرحية تقليدية بعكس قصصه، مفتعلة الحدث والموقف والحوار. وفيها كان يتعامل مع أبطاله انطلاقاً من حالة وجودية على غرار أبطال سارتر، فالبطل يقول لوالده عندما يسأله هل سيحارب «عايز أعرف أستحق أكون راجل ولا ما استحقش. عايز أمتحن الجد يبقى ازاي».

وباب غرفة «سعد» يكون مفتوحاً إلاّ أنه يتصور أن والده أغلق عليه الباب خوفاً عليه من الذهاب للقتال، فلم يحاول أن يفتح الباب ليتأكد.

وإلى افتعال الموقف، والصبغة الفكرية للمسرحية كانت رواسب إدريس القصصية ظاهرة. فوصفه لشخصياته المسرحية لا يزال كما لو يصف شخصياته الروائية، يقول عن «سعد»، بطل «اللحظة الحرجة»: «تحس أن في داخله طاقة متوهجة تشع من عينيه وملامحه، كثيراً ما يتوقف عن الكلام فجأة وبلا سبب، ثم يعود فيستأنف حديثه، وتحس من خلال الحديث أنه ساخط على شيء مجهول، وناقم على العالم من أجل ذلك الشيء».

ولن يفهم يوسف إدريس هذا الخطأ فيستدركه إلاّ بالممارسة، لأن الانتقال من القصة إلى المسرحية ربما كان يتطلب هذا التعثر، لأن تجربة إدريس المسرحية جاءت متأخرة عن تجربته القصصية، وإذا كنا نوافق ابن خلدون، فهي «الملكة الثانية التي تكتسب بالممارسة». الفارق بين القصة والمسرحية أن الحوار في المسرحية هو الأساسي، حين في القصة والرواية يخدم السرد، وفي المسرحية لا تستطيع أن تدخل الشخصية إلاّ عبر حوارها وفي الرواية يستطيع المؤلف نفسه أن يقوم بالمهمة فيشرح هذا الداخل ثم يأتي الحوار توكيداً، وهذا ما يميز الكاتب المسرحي عن القصاص، وهو ما سيميز لاحقاً بين الكتابة المسرحية الأولى ليوسف إدريس وبين تجربته المسرحية الناضجة في «الفرافير».

الفرافير

سبق تقديم مسرحية «الفرافير» في ١٩٦٤ سلسلة مقالات كتبها إدريس عن «مصرية المسرح».

كان إدريس في العشر التي انقضت بين تجربته المسرحية الأولى وتجربته في «الفرافير» تعرف إلى المسرح الحديث الذي انطلق في الخمسينيات في باريس وسمي أحياناً «مسرح العبث» أو «مسرح اللامعقول» أو المسرح الحديث اختصاراً وكان من الواضح تأثر إدريس بهذه اللغة المسرحية الحديثة.

لكنه بمكابرة الثوري الوطني، وبعناد الواثق من موهبته وقدراته التعبيرية، أراد أن يمهد لهذه اللغة المسرحية الحديثة ببيان فيه تأكيد مصرية لغته المسرحية شكلاً ومضموناً، ناسباً هذه اللغة إلى أشكال مسرحية مصرية شعبية. وكان توفيق الحكيم قبله بسنة كتب في مقدمة مسرحية «يا طالع الشجرة» (أول مسرحية للحكيم متأثرة بمسرح العبث أو اللامعقول الأوروبي) يبرز هذا العمل بأنه عودة إلى التراث الشعبي مستشهداً بأغنية شعبية يجعل من مطلعها عنوانه لمسرحيته:

«يا طالع الشجرة
هات لي معك بقرة
تحلب وتسقيني
بالملعقة الصيني...».

ويصيح الحكيم: «أليس هذا هو اللامعقول؟». لكن الحكيم كان أكثر صراحة من إدريس في اعترافه بأنه في ١٩٥٩ و١٩٦٠ اطلع على مسرح العبث الأوروبي، في باريس، فلم يستطع تجاهله.

أما إدريس فكان أقل صراحة وحاول أن يربط بين المسرح الشعبي المصري ومسرح اللامعقول الغربي، فادعى استيحاء المسرح الشعبي المصري دون الاعتراف بتأثره بالمسرح الغربي، وكأن إعلان التأثر عيب، حين هو يعرف مدى تأثر الحضارات بعضها ببعض عبر التاريخ، وأن العصر الذهبي للثقافة العربية في العصر العباسي قام على تأثره بالحضارة اليونانية. وأن عصر النهضة الأوروبية قام على تأثره بالثقافة العربية ـ اليونانية، وأن النهضة العربية الحديثة قامت على تأثرها بالثقافة الأوروبية الحديثة. وأن المسرح العربي ما كان لينشأ لولا تأثره بالمسرح الغربي. وكذلك كل فنوننا الأدبية الحديثة وفيها الشعر الحديث. فلماذا المكابرة والتراث الإنساني في كل مكان يجب أن يكون تراث كل إنسان. والتأثر لا يحول دون الإبداع الشخصي الذي سيضيف جديداً إلى ما سبق، وهذا الجديد سيكون إضافة للتراث الإنساني في كل مكان.

لكن خارج التنظير الذي مهد لـ «الفرافير» يجب القول بأن هذه المسرحية كانت عملاً مميزاً في تاريخ المسرح المصري، استطاع فيها يوسف إدريس أن يجذر اللغة المسرحية الحديثة في بيئته. وتوهجت فيها كل الموهبة التي شاهدناها في القصة الإدريسية، من حيث حسية الصورة، واللغة التي تنبض، برغم تجريدية الشخصيات.

معركة «الفرافير»

وكانت «الفرافير» معركة شغلت الصحافة أشهراً ليس فقط للجديد في الشكل أو اللغة بل أيضاً للجرأة في المضمون، ففي ذروة المد الناصري، وانتشار المفهوم الاشتراكي في بعض البلدان العربية طلع يوسف إدريس في مسرحيته هذه يدافع عن الحرية بإدانة كل نظام عقائدي حتى ذلك الحين، بل إنه في يأسه من إلغاء التناقض الطبقي ذهب إلى القول في مسرحيته بأنه حتى في عالم ما بعد الموت، حين يتحول الجسم الإنساني إلى ذرات سيكون

هناك تابع ومتبوع لأن هذه الذرات ستتكون من إلكترونات وبروتونات، وسوف يظل الإلكترون يدور حول البروتون إلى الأبد.

إنها ملهاساة (تعبير أطلقته أنا على هذا النوع من المسرح الذي يمزج الملهاة والمأساة) تدين كل الأنظمة: الرأسمالية كما الاشتراكية، في مسألة المساواة.

لكن لأن المبالغة من طبيعة المسرح فليس من الضروري إعطاء الإطلاق صفة التأكيد، ويتضح ذلك عندما يهيب «الفرفور» بالجمهور، في نهاية المسرحية، أن يفتش له عن حل لهذه المعضلة التي لم يستطع أي نظام حتى الآن أن يجد لها حلاً. وأنا أفضل اعتبارها نقداً جريئاً في تلك الفترة، وهذا النقد تعبير عن حيوية أكثر منه تعبيراً عن يأس، خاصة إذا عرفنا أن المسرحية عرضت في عزّ قوة النظام الناصري (قبل النكسة بثلاث سنوات)، وفي مسرح تابع للدولة ذات «النظام الاشتراكي».

وبرغم النقاشات الحادة التي تناولت المسرحية طوال أشهر بين مؤيد ومعارض، بين من ينسبها إلى المسرح الغربي وبين من يعتبرها بداية المسرح المصري الحديث، فإن المسرح المصري صار بعد «الفرافير» أغنى مما كان قبلها، لقد خض يوسف إدريس الواقع المصري شكلاً ومضموناً. فهذه اللغة وإن كانت لم تستخدم قبله كانت طالعة من قلب الواقع المصري ومن نبض اللغة اليومية المصرية، وبرغم التجريد فإن شخصياتها ليست رموزاً ذهنية كما شخصيات «يا طالع الشجرة» لتوفيق الحكيم، بل إنها رموز حسية تنبض بالحياة.

الإنسان والنظام

كل المسرحيات التي كتبها إدريس بعد «الفرافير» سوف تلعب على الموضوع نفسه بأشكال مختلفة. ففي «المهزلة الأرضية» وهي التالية لـ «الفرافير»، يحوك إدريس حبكة مسرحيته في إطار مصح للأمراض العقلية، حيث البحث عن الحرية ليس في المطلق كما في «الفرافير» بل عبر أشخاص محددين ووقائع محددة.

وفي «الجنس الثالث» عودة إلى الإطلاق عبر فانتازيا علمية، فالدكتور «آدم» عالم يهتم بإيجاد «أنزيم» خاص يغير الجنس البشري الذي هو فاسد بالخطيئة الأصلية منذ أن قتل قايين أخاه هابيل، وقد يكون إدريس استوحى هذا الموضوع من شاعر مصري هو منير حافظ، من جماعة «الفن والحرية» في الأربعينيات، التقيته في باريس في أواخر السبعينيات وحدثني عن انضمامه إلى جمعية علمية تشتغل على إمكان تحول الإنسان من الجنس الحالي إلى جنس جديد للبشرية، كما دودة القز تتحول، بعد انحباسها في شرنقتها، إلى فراشة.

لكن مسرحية «المخططين» سوف تتميز بأنها النقد المباشر للنظام العقائدي، وجاءت في زمن ما بعد النكسة تحك جرح النظام فلم يكن في الإمكان السماح بها فمنعت ليلة الافتتاح. لكن بتوسط من الرئيس عبد الناصر سمح بنشرها في مجلة «المسرح» المصرية، كان ذلك في ١٩٦٩، وكان مضى على تطبيق «شبه الاشتراكية» بحسب تعبير يوسف إدريس، قرابة عقد من الزمن.

تحكي «المخططين»، في إطار الخرافة السياسية قصة جماعة أطلقوا على أنفسهم اسم «المخططين» بفتح الطاء الأولى، وهدفهم، كما في كل يوتوبيات يوسف إدريس، سعادة الناس، وكان في البلد مؤسسة مشابهة هي مؤسسة «م.س.ك» ـ أي «مؤسسة السعادة الكبرى» ـ إلاّ أن مبادىء المخططين راديكالية أكثر، وتسهيلاً للوصول إلى أهدافهم بسرعة يقترح «الأخ الأكبر» التسلل إلى مؤسسة «م.س.ك» الواحد بعد الآخر حتى إذا تسلموا المناصب الحساسة فيها قاموا بانقلاب أبيض داخلها.

وبرغم التسليم بالأمر الواقع كما أبداه الرئيس السابق للمؤسسة فإن «الأخ الأكبر» يطرده قائلاً:

«إن الذي يبني جديداً على أنقاض القديم لن يكون هو نفسه الذي بنى القديم».

وتستطيع المؤسسة الجديدة التي صار اسمها «م.س.ح.» أي مؤسسة السعادة الحقيقية، أن تسيطر على العالم كله. وفي الاحتفال بذكرى الانتصار يكون «الأخ الأكبر» في أزمة ضمير، فهو ليس مقتنعاً بتحقيق ما سعى إليه وجماعته، فليس هناك الأبيض والأسود فقط بل ألوان عديدة أخرى، ويصارح أعوانه بذلك، فتكون النتيجة الانقلاب عليه من قبل أعوانه بالذات الذين لم يجدوا من الحكمة التخلي عن امتيازاتهم، حتى ولو لم يصلوا تطبيقاً إلى «السعادة الحقيقية» لكل الناس، ألا يكفي أنهم هم سعداء؟ وإذ يقترح عليهم «الأخ الأكبر» القيام بثورة على الثورة يواجهه أحدهم بالكلمات نفسها التي كان قالها «الأخ الأكبر» للزعيم السابق للمؤسسة: «إن الذي سيبني الجديد لن يكون هو نفسه الذي بنى القديم».

فيسأل: «وأنا أروح فين؟» فتنطفىء الأضواء في المسرح ولا يبقى واضحاً سوى صورة «الأخ الأكبر» المعلقة على الحائط مضاءة بالكشافات ويقترب منها أعضاء الجمعية البارزون الواحد بعد الآخر يحيون الصورة:

« ـ أنت معجزة العصر وكل عصر.

ـ مؤسس وخالق المخططين في العالم.

- مانح السعادة للغلابى والمساكين.
- زعيمنا وقائدنا.
- معلمنا.
- ومثلنا الأعلى ومانحنا البركة.
- حبيبنا وحبيب الدنيا لأبد الآبدين».

كانت «المخططين» حتى ذلك الحين أعنف صورة ساخرة للديكتاتوريات العقائدية.

اشتراكية إدريس

يخطىء الذين يحاسبون يوسف إدريس فكرياً على موقفه السلبي من النظام الاشتراكي، فهو ليس ثورياً، بل هو المتمرد الذي وجد في الاشتراكية متنفساً لكنها الاشتراكية التي في الكتب وليست في الواقع، الاشتراكية التي لا تتعارض مع الحرية، أليس هذا ما أعلنه ماركس؟ لذلك يقول إدريس منذ ١٩٦٦:

«إن المجتمع الاشتراكي يقوم على توفير الخبز والكرامة والحرية للناس، بمعنى أن الحرية غاية وليست وسيلة كما يحلو للبعض أن يصورها، وليس هناك بديل للحرية إلاّ المزيد من الحرية، ولست أعرف لماذا يقرن البعض بين الاشتراكية والتضييق على الحرية وكأنهما عدوان، بينما الضمان الحقيقي للاشتراكية هو حرية المواطن في اعتناقها والدفاع عنها، والضمان الحقيقي للحرية هو في اشتراكية العمل وعدالة وتوزيع إنتاجه. إن المجتمع الذي يتجه حقاً إلى الاشتراكية يجب أن يكون يتجه حقاً إلى الحرية».

إن إدريس، ككل الحالمين الذين آمنوا بالماركسية كحل علمي، كان عليه أن يصطدم بهذا السؤال الذي سيجعل تشيكوسلوفاكيا تدفع في ١٩٦٨ ما كان تبقى لها من حرية.

باكراً جداً أدرك يوسف إدريس المشكلة وتعذب بها وأبدع في التعبير عنها، ولم يتخل عن الحلم بيوتوبياه، وهو يعترف:

«أتمنى أن أستمر في امتلاك القدرة على أن أحلم. أمضيت حياتي منذ الطفولة ومتعتي ليس أن أحيا حياتي بل أن أحلم بحياة أمتع، وربما كتبت لكي أحرك في الآخرين القدرة على أن يحلموا هم أحلامهم الخاصة. فالإنسان بلا أحلام كائن أعمى، الحلم هو الأمل المبصر المستشرف، هو القدرة على النظرة إلى الأمام وجمع الماضي والحاضر إلى المستقبل في نقطة لقاء وهمي، وهذه القدرة هي الفن عندي».

وهكذا يكون إدريس صريحاً في مزج «ثوريته» بالفن. الحق أنه ليس ثورياً، هو متمرد كان يتخذ أحياناً مظهر الثوري، وهو ليس محترف تمرد، إنه المتمرد الهاوي أبداً. والوصف

الذي يليق به سياسياً ليس الوصف الإيجابي بل الوصف السلبي، لأن الأكيد رؤيته للسلبيات قبل الإيجابيات، كما يقول، لذلك كان في تمرد مستمر إزاء الواقع، وهذا لا يعني أنه كان دائماً معارضاً للسلطة بل كان يتعامل مع السلطة كما يتعامل مع أحلامه. كان على استعداد لأن يندفع في تأييد السلطة، بقدر استعداده لمعارضتها. لذلك قد يصح القول إن يوسف إدريس كان ينظر إلى نفسه كأنه ثابت في موقفه والزمن والأشياء يقتربان منه أو يبتعدان عنه. لذا فالأشياء جيدة إذا اقتربت منه وسيئة إذا ابتعدت عنه، كان التعبير النموذجي عن الشطحة المركزية للفنان حيث الفنان، وليس الواقع، هو المقياس.

ماذا يبقى منه؟

ترك يوسف إدريس تراثاً أدبياً واسعاً من القصة القصيرة وله المجموعات التالية: «أرخص ليالي»، «جمهورية فرحات»، «قصة حب»، «أليس كذلك؟»، «البطل»، «حادثة شرف»، «آخر الدنيا»، «لغة الآي آي»، و«بيت من لحم».

ومن الرواية:

«الحرام»، «العيب»، «رجال وثيران»، «العسكري الأسود» و«البيضاء».

ومن المسرح: «جمهورية فرحات»، «ملك القطن»، «اللحظة الحرجة»، «الفرافير»، «المهزلة الأرضية»، «المخططين»، «الجنس الثالث» و«البهلوان».

وسوف يذكر النقد الأدبي في تأريخه ليوسف إدريس أن هذا الإبداع ينحصر في زمن جمال عبد الناصر (١٩٥٢ ـ ١٩٧٠) الذي، كما أشرنا في البداية، كان له الحلم وكان انكساره، لذلك ترافق مرضه الخطير في ١٩٧٠ ومع وفاة بطله، وأشرف على الموت لولا، كما قال لي «رزقت بنتاً جميلة آنذاك، أعادت الأمل إلى حياتي».

لكنه لم يكتب مذاك أي عمل إبداعي، إلاّ مسرحية «البهلوان» الأقل أهمية قياساً بنتاجه السابق، إذ فقد مع غياب عبد الناصر عنصر التحريض الإبداعي، فواصل معركته عبر المقالة الصحافية، والذي يتصفح الأجزاء الثلاثة من «مواقفه» سيلاحظ تفاوت النبض بين زمن الأحلام الكبيرة وزمن الخيبات الكبيرة.

لذلك كانت مسرحية «المخططين»، آخر أهم مسرحياته، طلعت بعد عامين من النكسة وقبل عام واحد من وفاة الرئيس المصري، وكان إدريس اعتبر حرب ٥ حزيران/ يونيو أنها ليست حرباً بل حفلة اغتيال عبد الناصر، والمسرحية، وهي أعنف نقد للنظام الاشتراكي، كانت أيضاً محاولة إعادة اعتبار لشخص الرئيس الذي أحبه والذي ليس «الأخ الأكبر» في المسرحية سوى توأمه، ويجعل «الأخ الأكبر» يحكم بنظامه العالم، إلاّ أن التورية ضرورية

هنا لإبعاد التطابق، فالمقصود ليس رئيس العالم بل الرئيس المصري، من هنا إشارة محمد حسنين هيكل إلى أن عبد الناصر، بعد منع المسرحية، عن الخشبة، سمح بنشرها في مجلة «المسرح» التابعة للدولة. ولماذا يسمح بنشرها لو لم يجد فيها، سواء كان قرأها بنفسه، أم لخصها له هيكل، ما يرضيه في توضيح موقفه المأسور بجماعته؟ يقول أحد أعضاء تنظيم «المخططين» «للأخ الأكبر» الذي يريد فرط التنظيم حين جاء تطبيقه معاكساً لهدفه:

«ـ النهار ده بالذات يوم مهم، النهار ده العالم كله يحتفل بعيد ميلادك، تصور العالم كله فاكر عيد ميلادك وأنت بس اللي ناسيه، والجماهير من الصبح ماليه الميدان ومستنيه تطل عليها وتقول لهم كلمة. حد يسيب كل ده؟ بذمتك ده ولا المجانين».

فيرد «الأخ الأكبر»:

«ـ وزي ما خلتهم يؤمنوا حاخليهم يكفروا بالكذب ويآمنوا بالحقيقة المخنوقة هنا، اللي بتخنقوها عن عمد، حاحررها وأخليها ملك لكل الناس».

وهنا تتبدى موهبة إدريس في توضيح الموقف: لدى إصرار «الأخ الأكبر» على فضح الحقيقة نسمع، بدلاً من كلامه الجديد، كلامه القديم، بصوته أيضاً المسجل، الذي يخرج عالياً من الميكروفونات، مغطياً على صوته الحالي، وفي هذا الصوت المسجل لا نسمع سوى تكرار الكلام القديم.

وبالطبع لم يكن ليمر زمن ما بعد عبد الناصر دون أن يكرر إدريس لازمته الرافضة للحكم المطلق في مسرحية «بهلوان».

أيكون يوسف إدريس محقاً في النظر إلى أدبه أنه التسجيل الفني لأخطر حقبة في تاريخ مصر والعالم العربي كله حملت من الحلم العربي صعوده وانحداره؟

سعيد تقي الدين

مصارعة التنّين في «سوريا الطبيعية»

«ليس المهم أن تصرع التنين. المهم أن تصارعه»
سعيد تقي الدين

بين الأدباء العرب الملتزمين ربما طبق شعار «أدب الحياة» الذي أطلقه في الثلاثينيات زعيم الحزب الذي سينتمي إليه سعيد تقي الدين (الحزب السوري القومي الاجتماعي) قبل أن يكون تقي الدين سمع بالشعار أو صاحب الشعار.

منذ إطلالته الأولى على التعبير الأدبي عبر المسرح أدخل شرارة الحياة إلى المسرح اللبناني الذي كاد يكرس، بعد تجربة مارون نقاش اليتيمة الرائدة، أدباً للسماع أو القراءة.

وأعترف أنني مدين له باستكمال التجربة التي لم يكن هو ولا زمنه مهيأين لاستكمالها. يكفي آنذاك طموحه إلى جعل اللغة المسرحية «فيها جلبة الشارع وضجيج ساحة القرية» مبتعداً عن البلاغة القاتلة للمسرح محاولاً تفجير اللغة، هذه اللغة التي تجر الفكر بدل أن يجرها الفكر، كاسراً لها ومنكسراً بها.

منذ قرأت سعيد تقي الدين لم أتصوره يكتب جالساً إلى طاولة، كنت أتصوره يكتب وهو يمشي أو يركض أو يجادل ويقاتل.

كان كما لو أنه يعرف أن لا وقت لديه ليصبح أديباً، وحتى لو كان له الوقت لما فعل.

كان بين الأقدر جميع الكتاب على مزج الأدب بالحياة، وكاتب هذا شأنه ما كان لأدبه إلاّ أن يكون على صورته، أدب بقدر ما هو شفاف هو عميق، وبقدر ما هو ساخر هو جدي. ولم يعرف الأدب اللبناني، منذ الشدياق، كاتباً ساخراً بهذا الحجم. كانت السخرية سلاحه التمردي الأول على كل صعيد.

عاد من المهجر، من انقطاع طويل، في عجلة من أمره، ربما ليس فقط لأنه كان يعرف أن

وقته قصير بل لأنه كان يعرف أن وطنه «في حشرة» فاستجابه بكلمات كانت أشبه بالصياح، صياح ناعم الملمس كشفرة السكين، عذب كالماء المفتت للصخر.

في هذا الإيقاع ما كان يمكنه أن يكتب الرواية، فكتب القصة القصيرة، وما كان ليكتب القصة لو لم يكن في المهجر المنفى، حيث يبطىء الزمن. ولم تكن قصصاً بالمعنى المعروف، كانت لوحات حية من واقعه وواقع بلده منتزعة من ذاكرته.

أما بعد عودته وحتى وفاته، فلم يكتب سوى المقالة، المقالة التي صارت مدرسة تلامذتها كثر.

حتى الكتاب الذي سمي سيرة لم يكن سيرة، وهل يعقل أن مثله يكتب سيرة؟ كان الكتاب مقاطع متقطعة تعكس أزمات عامة هي بعض أزمات حياته العاصفة. حياته التي لم تكن شخصية إلاّ بقدر ما كانت محطات لاستنفار «الآخرين»، ولتغييرهم. ولم تكن «أناه» الضخمة التي بالغ في تدليلها سوى صورة «الآخر» المطلوبة التي تمر عبر ذاته المتسعة للجميع.

كتاباته في الأربعينيات والخمسينيات هي التاريخ الحي لتلك الحقبة، بكل انطلاقاتها وعثراتها، في المواضع الأشد إيلاماً.

كان الأكثر الذي عرف أن الحرية ليست غاية بل وسيلة، فاستغلها إلى أقصى حد.

وقد تكون المفارقة الوحيدة في حياته انضمامه إلى حزب. لكنها المفارقة «الطبيعية» آنذاك، إذا عرفنا أن هذا المتمرد لم يدخل الحزب السوري القومي الاجتماعي إلاّ بعد استشهاد مؤسسه، الذي حقن استشهاده الحزب بحرارة تناسب الطبيعة الحارة لهذا المتمرد.

لكن لأن صورة لبنان لسعيد تقي الدين هي التمرد، فلا نعجب أن يشترط، كما يقول لدى انتمائه إلى الحزب، أن يثبت الحزب أنه «لا يحاول هدم لبنان»، انسجاماً مع قول له سابق: «قبل أن يصبح لبنان دولة كان لبنان ولا يزال بعض أرواحنا. لبنان واقعي كقبضة من ذهب، غريزي كحب الأم، جميل كرؤيا... سيظل لبنان دولتي ودستوره دستوري وعلمه علمي، ولن أفكر بتغيير ما، ولن أطمح إليه، قبل أن أسمع أصوات المطالبة بالتغيير ترتفع من كل المناطق... وفيما أنا أرهف أذني لسماع هذه الأصوات، أعلم علم اليقين أنني أخدم العروبة بأن أبقى لبنانياً صميماً».

يصعب اختصار الكلام على سعيد تقي الدين، فالكلام يستمد من كلامه الحرارة الطالعة من صدقه. هو الذي كان عقله وقلبه في قلمه وشفتيه، ولم تكن الكتابة حالة اعتراف متواصل إلاّ على يديه.

وإذ تطبق مجلدات سعيد تقي الدين، حين تكون قرأتها للمرة العاشرة، وكل مرة كأنها الأولى، ستظل تسمع نبض الحياة، الحياة عندما تتحول إلى كلمات.

عندما سأل أحد الصحافيين مارون عبود عن رأيه في مسألة إلغاء حفلة تكريم سعيد تقي الدين بعد وفاته، صاح عبود: «لقد أخافهم سعيد مرتين: مرة في حياته ومرة في مماته»، ثم حك رأسه وسأل: «قتلوه في المهجر، أليس كذلك؟». فيجيب الصحافي: لا، مات بالسكتة. («مارون عبود والصحافة» دار الثقافة).

كان حدس مارون يسأل، وكان سؤاله طبيعياً، فللقتل معنى واحد، وإن تنوعت الأساليب. عندما عاود سعيد تقي الدين الهجرة كان بلغ آخر المطاف. كان مرمداً، بعد أن اشتعل طوال خمس عشرة سنة بحيوية نادرة، تاركاً أسطورة هي جزء لا يتجزأ من صورة لبنان كبؤرة نورانية في ضباب المشرق آنذاك.

قد لا تشكل أعماله الإبداعية من قصص ومسرحيات سوى ثلث إنتاجه، لكن الثلثين الآخرين (مقالات وخطباً ورسائل)، أيضاً جزء لا يتجزأ من إبداعه، بل يمكن القول إن آثاره الكتابية ليست سوى ظل شاحب من شخصيته الباهرة التي تشكل أسطورته.

إنه ظاهرة فريدة، ظاهرة لبنانية قبل كل شيء، أسلوباً ومسلكاً وطموحاً.

ولأن التعريف بالشخصية من أصعب الأمور، أجد ترك الكلام له، فليس في مقدرة أحد أن يتحدث عن سعيد تقي الدين أكثر من سعيد تقي الدين. وإذا كنت في أحاديثي السابقة المتخيلة مع بعض من لم تسمح المسافة الزمنية بيني وبينهم أن ألتقيهم وأتحدث إليهم، بذلت جهداً كبيراً في صياغة أسئلة تتيح لي توليفها مع أجوبة من نصوصهم، فإنني لا أبذل هنا من الجهد سوى محاولة مقاطعته، إذ يندفع نحوك كتلة من الغضب والحب والتهكم، بقوة يصعب معها مقاطعته فكيف تقاطع نهراً هادراً؟

وسواء وافق القارىء على أفكار سعيد تقي الدين أم خالفه، فمن الصعب أن لا يحبه، ربما لأن طاقة الحب لدى سعيد تقي الدين قوية كالمرض المعدي.

الحديث

ـ ما رأيك ونحن اليوم في منتصف القرن العشرين في الأسباب...

ـ من أسباب تفككنا القومي أننا في عصر مائع بين عهد الإقطاعية المطلقة، وعهد الحزبية المنظمة.

لذلك وجب على الأفراد أن يشجعوا الحزب، أي حزب، على أنه المنظمة التي نفتقر إليها،

ووجب على الأحزاب، وهي لا تزال في طور الاختيار، أن لا تخون الفكرة الحزبية وتصبح مطية للرغائب.

ـ لكن...

ـ أما الجوهر فهو أن لبنان، قبل أن يتجسد حقيقة واقعية نهائية، ووضعاً لا مجال لإعادة النظر في كيانه، كان نبرة في حدائنا ولهباً في عيوننا، وموسيقى في أغانينا، وحنيناً في نفوس مهاجرينا، وخيالات التفت حول أعناق شهدائنا.

ـ ولكن...

ـ أما الجوهر فهو أنه مهما اختلفت بيروت ودمشق، وتعالى صياح الحكومتين واشتبكت الأقلام، فعلينا أن لا يزيغ بصرنا عن حقيقة بديهية، أساسية، وهي أننا ليس لنا في سوريا أعداء طبيعيون، ليس لنا في سوريا إلا أصدقاء طبيعيون.

ـ ولكن...

ـ ويجب أن يفهم السوريون أن ليس لهم في لبنان أعداء طبيعيون بل ليس لسوريا في لبنان إلا أصدقاء طبيعيون.

ـ ولكن...

ـ أما الجوهر فهو أن على أبوابنا المشرعة ضبعاً تعسعس وتهمدر وتنفخ السم أرياحاً وبدأت مخالبها تجرح من أعناقنا.

ـ ولكن...

ـ إن الذي لم يحس بناجذ إسرائيل في عنقه هو ميت أو مخدر نفسه بأوهام.

ـ ولكن...

ـ إن هذه الضبع تريد أن تبتلعنا وتقدر أن تبتلعنا ساعة تشاء. وحين تفعل ستزدردنا أغنياء وفقراء، مفوضيات ووزارات، مسلمين ومسيحيين، كتائبيين وندائيين.

ـ ولكن...

ـ أما الأميركي فباع قادته نفوسهم إلى الشيطان لجشع في المال، وهوى سيطرة الحكم، ونحن لا نملك، ولن نملك في المستقبل القريب وسائل الدعاية لتقفز فوق رؤوس قادة أميركا، ولن يغير الأميركان موقفهم منا ما دمنا نحمي آبارهم ونتعهد أنابيبهم فيما هم يسهلون أسباب تدميرنا على يد أعدائنا، إذن فمن الوجهة العملية يجب أن نحسب الأميركي عدواً وسيبقى.

ـ ولكن...

ـ ومع هذا فالسلطة لا تزال تتبع سياسة المختار والناطور.

ـ ولكن...

ـ ولكن ماذا؟

ـ ولكن ليس هكذا. يجب أن أبدأ أنا الحديث: إن الأسلوب الذي أتبعه يقضي بشيء من المنطق، مثلاً...

ـ أعلم، أعلم. ستسألني مثل كل الصحافيين الأغبياء عن أعظم حادثة في التاريخ، وسأجاوبك: حادثة ولادتي. وستسألني أي الحروف الأبجدية أحبها إليك؟ سأجاوب: علامة الاستفهام. ستسألني أي أخوتك أحب إليك؟ سأجاوب: أخي سعيد.

ـ ولكن ليس لك أخ اسمه سعيد فهل...

ستسأل، ومن يليه؟ فأجاوب: أخي سعيد، وإذا سألتني ما رأيك في شقيقك بهيج؟ سأجاوب: إن هذا الشبل شقيق الأسد. ستسألني: أي شخص عرفته هو أسعد الناس حظاً في هذه الدنيا؟ وسأجاوبك: إنه شخص لم أعرفه اسمه غالب الترك. ستسألني: لماذا؟ سأجاوبك: لأنني نزلت في السويس ولم أنزل في بورسعيد حيث أراد أن يستقبلني. ستسألني أي أدباء مصر يروق في عينيك، سأجاوب: سهيل إدريس.

ـ ولكن...

ـ ولكن ماذا؟

ـ ليس هذا ما أريد، فأنا مثلاً أريد أن..

ـ أعلم. أعلم. ستسألني عن تاريخ حياتي. تريد أن تؤرخ، حسناً عد بي إلى الخامس عشر من أيار/ مايو سنة ١٩٠٤. ولو أعطي لي أن أتقمص ألف مرة لما نزلت إلاّ بعقلين دار مولدي.

أما الهرج لقدومي فخطل ألفه الناس إذ يفرحون بالطفل حين يولد قبل أن يتثبتوا أنابغة سيكون أم أبله. ولئن غيبني الموت في غدي فقد تسمعهم يندبون مني الأسد والنابغة. ولكنك تحس في أجوف ندبهم مرارة الخيبة من طفل ولد نجيباً وشب نابغة، وجاء في موسم القطاف كأشجار زيتونهم في سنوات الجدب تزهر ولا تثمر.

ـ ولكن...

ـ إسمع، إن جريمة اتجاه ميولي إلى الأدب تلقى على عمي أمين تقي الدين إذ كان يملأ البيت شعراً وأحاديث أدباء ويغرينا لارتكاب الشعر واقتراف النثر.

ـ ولكن...

ـ أما المدارس فقد نزلت منها في بحور متشابكة التيارات. فمن رهبان يحفرون العلم حفراً وتنزيلاً، إلى شيوخ يهذبون بالفلق والعصا، إلى مدارس تبشير إفرنجية تزيد بالرقة حتى التأنث، إلى راهبات يسألنني في صمت لماذا لا تتنصر يا كافر؟

ـ ولكن...

ـ حملت من هذه الجنائن الزهور ويابس العشب، التبر والتراب، ودفعتها إلى تلك المطحنة الكبرى في رأس بيروت فصهرتها وصهرتني إلى فتى صلب براق، بالحياة فوار، يحاول الركض إلى كل الجهات معاً في آن، فيجد نفسه بعد العناء أنه لم يبرح مكانه.

ـ هل ...

ـ كنت في القرية بسبب مقام أهلي فوق معظم صبيان القرية فحرمت الاشتباك في قتالهم وألعابهم، ونشأت بفضل هذه «الحماية» وديعاً وزادت وداعتي حتى الجبن، إذ كنت بعد ذلك التلميذ الوحيد في مدرسة ساحلية كل تلاميذها مسيحيون، زمن كان الدين الماركة المسجلة الوحيدة التي تعرف بها الهوية. فلقيت من ضروب الاضطهاد قبل الحرب ما لا أزال أرجف لذكراه. لذلك شببت وأكبر طموحي أن أخضب يدي بدماء المسيحيين. وكنت أؤثر أن تكون ضحاياي من الموارنة، فإذا اعتبرتني اليوم وزوجتي مسيحية، وخلّص خلاني يحملون أسماء مثل: ميشال، مارون، عازار، جورج، علمت أي فشل لقيته في الحياة.

ـ هل ...

ـ حين يفخر اللبنانيون بتاريخهم وينشدون الأغاني في أبطالهم، تراهم لا ينشرون صفحة مجيدة يجب أن تكون من ألمع صفحاتها. تلك أسطورة لم يكن أبطالها أمراء ولا مشايخ أو بكوات ولا عمقت جذورها في ظلام بعيد، ولا نفخها الغلو، وزركشتها أكاذيب، بل هي بنت الأمس أبطالها أكارون، أطعموا جياع لبنان في زمن الحرب حين سوّر الأتراك والألمان جبلنا بسياج من حراب وجنود يمنعون الغلال والقوت عن أفواهنا، ويصدون ما قد يتسرب إلينا من مدن سوريا الداخلية وقراها. إذ ذاك نهض في جنوبي لبنان فتيان وكهول تزنروا بالرصاص، وشدوا على الدواب وراحوا يتسلقون الجبال ويقطعون السهول، لا يصدهم ثلج ولا حر، ولا عواصف ولا أوبئة. يتسترون عن عيون الجند وغزاة البدو.

يتثعلبون اتقاء للخطر ويستأسدون إذا الخطر واجههم، فإذا بلغوا حوران من جهاد أربع ليال رجعوا إلى جنوبي لبنان بالحنطة وزغردت أجراس بغالهم منشدة: «لا جوع في جنوبي لبنان ونحن صبيانه». ولا يزال بين أحيائهم من يحمل في صدره رصاصة بدوي، أو جرحاً من جنود الأتراك أو يغص بدمعة ذكرى لرفيق تخلف عن القافلة مجندلاً برصاصة.

ـ يا أخي سعيد ...

ـ أعرف، تريد شيئاً عن حياتي الأدبية.

كانت في قصرها وجمالها شبه غمزة حسناء. أولى كلماتي التي سحرتني رؤيتها مطبوعة، مقالة كتبتها في السادسة عشرة عنوانها: «رياضياتنا ورياضياتهم» أرسلتها إلى «البرق» ذات يوم بتوقيع «حماد». وكاد يغمى عليَّ إذ جاء يوم الاثنين فإذا بالمقالة افتتاحية في صدر «البرق». ومنذ ذلك الحين كثرت مقالاتي في صحف بيروت ودمشق والقاهرة وأكثرها بتوقيع «حماد» و«بشار» ويسرني أنه قام في بيروت من يستعمل هذين التوقيعين. لذلك يسهل عليَّ أن ألصق بهم جريمة مقالات ذلك العهد.

ـ ولكن ماذا عن ...

ـ عن المسرح... بالطبع، كانت «لولا المحامي» رواية تمثيلية عصرية، كما أعلنت برامج الحفلات في عشرات المدن والقرى. إذ مثلت في العراق وسوريا وأميركا الجنوبية.

ـ ما الذي ...

ـ حب الظهور. الحاجة وحب الظهور. في وسعي أن أقول لك إنني درامائي بالفطرة، تغرد المشاهد أمام عيني وتهمس الحوارات في أذني من غير علم مني. وفي مقدرتي أن أدّعي وأتدلل بكثرة معلوماتي وسعة دراستي في الفن التمثيلي وأزركش عباراتي بالاستشهادات البراقة. ولكني أصارحك، ولا يهمني ما تستنتج، أن السبب العاجل الذي أوحى «لولا المحامي» و«نخب العدو» هو حب الظهور، أستدرك فأقول الحاجة وحب الظهور، أما الحاجة فلأننا أعوزتنا الروايات التمثيلية في أيام التلمذة فاضطررت إلى تأليف «لولا المحامي» وشجعني نجاحها الغريب على إتباعها أختها «قضي الأمر».

ـ «قضي الأمر». إنها ليست منشورة في المجموعة الكاملة من مؤلفاتك.

ـ رواية سخيفة، لكنها نجت من الخيبة بسبب تمثيل تقي الدين الصلح. كاد الضحك والتصفيق يهدمان حيطان القاعة كلما ظهر الأستاذ، لئن اجتمعت بتقي الدين فليشرح لك دور «الكعب».

ـ المعذرة ...

ـ لا، حسناً، تريد أن تعرف هل كنت دقيقاً متشدداً في أن يأتي الإخراج بحسب ملاحظاتي طبق الأصل؟ حين مثلوا روايتي «لولا المحامي» في بغداد للمرة الأولى، نهض شاعر لم يظهر اسمه على البرنامج، ليلقي بضعة أبيات، فلما فتح فمه وقع ميتاً بطعنة خنجر. لم تهتد الحكومة حتى اليوم إلى معرفة القاتل، أريد أن أعترف لك بأنني أنا الذي قتلته، إن لي شبحاً يرافق رواياتي في ليالي التمثيل، وهو يطعن بخنجر مميت كل من يخالف وصاياي.

ـ ثم ...

ـ كنت بعد «لولا المحامي» وبعد مئات الخطب والمقالات أجهز المواد لرواية تمثيلية جديدة، إذ اتفق لي أن دخلت مخزن أمين أبي ياغي في بيروت. وقبل أن تتعود عيناي ظلمة المخزن بعد وهج الشمس إذا بشخص فتان المظهر يقفز من مقعده في زاوية المحل ويمشي إليَّ «تأهلاً بالنابغة»، ويهز يدي بحرارة. فركت عيني، لا ما أنا بالحلم، هذا أمين الريحاني بعينه. خرجت من المخزن «مبنجاً» بـ «أهلاً بالنابغة»، مورفين أنامني سنة كاملة من غير إنتاج أدبي، إذ رجعت عن خطة تأليف الرواية الثانية. ما تبقى بعد من الأدب يا سعيد مذ دعاك أمين الريحاني «نابغة». سنة من العمر أضاعتها عبارة مديح.

ـ لكن اسمح لي ...

ـ فهمت، تريدني أن أسرع، بعد «لولا المحامي» وجدت نفسي في جزائر الفيليبين من الشرق الأقصى. صعدت عالم التجارة كأني راكب منطاداً، وأهويت من طائرة، وأنا اليوم أصعد الجبل ألف ذراع وأزلقه ألف ذراع في لحظة. عيناي في الذروة وقدماي في الوادي مهشم الجسد، سليم الروح. أعتاض من لذة الظفر بنشوة الجهاد والأماني. أهل التجارة يعتقدون أني أديب كبير، وأهل الأدب يعتقدون أني تاجر كبير، وأنا أثق أن الاثنين على خطأ وعلى صواب.

ـ لكنك ...

ـ عفواً، تريد الحديث عن العودة من المهجر، أو ربما عن دخولي الحزب القومي الاجتماعي، بعد عودتي، إنها ذكريات لا تنسى.

تبدأ القصة في طفولتي وقريتي بعقلين، ونحن في بعد ظهر كل يوم نجلس أمام بيتنا على البوابة. والناس عند العشية يمرون بنا، عائدين من الحقول يقفون ليدعوا الجالسين إلى مشاركتهم في ما يحملون من عنب ومن تين، والجالس المراقب يعرف من طريقة إلقاء

السلام من الذين يرون أمام المسلِّم صديقاً أم عدواً. أما الصديق فيلقي التحية بحرارة وأما العدو فيتمتم سلاماً مسرعاً ويمضي.

ولا أزال أذكر من هؤلاء شخصاً طويل القامة عريض الكتفين، يحمل شمسية صفراء من نوع «ستكروزا». فهو حين يمر بالبوابة لا يتمتم السلام ولا يلقيه حاراً. بل يصوب الشمسية نحونا حتى لا نراه ولا يرانا. ذلك كان عدونا الأول في بعقلين: محمود الطويل.

لا أذكر كم كان عمري إذ ذاك ولكني أذكر أنني مررت يوماً أمام بيته فقال لي: «هذه الطريق خصوصية يا بني». وأذكر أنني لم أعلم يومئذٍ معنى كلمة «خصوصية» واستفهمت أبي عنها.

عدت إلى لبنان سنة ١٩٤٨ ووجدت قريتي بعقلين تقريباً كما تركتها قبل ثلاث وعشرين سنة وكان في المعسكر المعادي حسن الطويل بن محمود الطويل، ولكنه لم يكن في «المعسكر» المعادي على الطريقة التقليدية، بل قيل لي إنه في شيء اسمه «الحزب». وفي مستهل ١٩٤٩ رسمت نفسي لرئاسة جمعية متخرجي الجامعة الأميركية. وقيل لي يومذاك إن أنطون سعادة أصدر أمراً بتأييدي عن غير معرفة. وأعدم سعادة وتمكنت أن ألمحه خلال دقائق في قاعة المحكمة العسكرية في فترة الاستراحة. وفي اليوم التالي كتبت مقالاً في عشرين سطراً نشرته «كل شيء» مهملة ثلاثة سطور منه. عنوان المقال «الرصاصة الثالثة عشرة».

وفي صيف السنة تلك ألّفت مسرحية من فصل واحد اسمها «المليون الضائع» ورحت أقرأ هذه الرواية على بعض أصدقائي الأدباء وأقرأها على نفسي، وكنت أحس فيها نقصاً تلمسته فما التقطته. فهي تعرض مشكلة ولا تحلها، وبقيت الرواية بين يدي سنتين لا أجد لها الخاتمة الفنية الصالحة ولا أدري هل هي في حقيقة الأمر فصل أول من مسرحية ذات ثلاثة فصول. إلى أن جاءتني يوماً رسالة من سجين وهو من أعضاء الحزب يقول لي فيها: «قرأت كتابك «غابة الكافور»، وفيها تقول: «إن أكبر همي في الحياة أن أقنع أبي أني لم أعد طفلاً». وزاد السجين معلقاً: «ليس من الصعب على المرء أن يقنع أمه أنه لم يعد طفلاً بل إن الصعوبة العظمى هي أن يقنع أمته أنه صار رجلاً».

وتوهمت حين قرأت هذه الرسالة أن خاتمة مسرحية «المليون الضائع» وجدتها. وأنني كذلك أهم بأن أجد حلاً يصلح خاتمة لمشكلة حياتي. وكان أن استحال عنوان المسرحية إلى «المنبوذ»، وكان أن استحالت حياتي من جهود فردية مبعثرة إلى نظامية نشاط في مؤسسة.

جرى ذلك بعد أن جاءني الأستاذ عبد الله قبرصي مصطحباً كتب الحزب يقول: «لقد درسنا كتاباتك كلها ولاحظنا سلوكك فاكتشفنا أنك منّا وأنك لا ينقصك سوى أن تحلف اليمين وتطلع على العقيدة». فلما شرحها صحت:

«أهذا كل ما في الأمر؟ لماذا لم تأتوا إليَّ فور عودتي إلى لبنان؟.

لا أرى في هذه المبادىء شيئاً جديداً، ولا شيئاً مغلوطاً. غير أنني قبل أن أنتظم أريد أن أتثبت من أمور ثلاثة: أولها أن الحزب لا يحاول هدم لبنان. فإن الذي قال: «إذا قيل لبنان قل موطني إلهي وصلٌ له واسجد» هو عمي أخو أبي، وقد أفصح عن الكثير مما في نفسي نحو لبنان. وأما الأمر الثاني فهو أن لا يكون العنف من بعض أساليبكم، وثالثها أن لا أؤمر بكتابة شيء أو الكف عن كتابة شيء».

ولما رفعت يدي باليمين كان حسن الطويل الشاهد الموقع اسمه على بطاقة الانتساب. شعرت إذاك بسبب ما ترسب في نفسي من أحقاد قروية، بشيء من الذل. وأخال حسن الطويل شعر بشيء من الظفر، لعلنا كلينا إذ وقعنا البطاقة تراءت لنا الشمسية الصفراء.
هذه الطفولة، هذه القروية، وفيها الكثير من الفضائل، هي التي تسور، في نقائصها، مواطني هذه الأمة بعضهم عن البعض. وهذا التحجر القروي أو الطائفي أو العائلي هو العقبة الكبرى في سبيل انتشار الأحزاب التي تستحق هذه التسمية.

ـ المعذرة ولكن...

ـ نحن شعب عاطفي، لذلك جاءت فضائلنا ونقائصنا حادة. نسرف في الود كما نسرف في العداء. إذن فليس بمستغرب أن يأتي ولاؤنا عنيفاً صارخاً وهاجاً. هي فضيلة كبرى لو ضبطناها، ولو أنها توجهت إلى الغاية المشروعة النافعة لكنا دولة عظمى، الولاء للطائفة هو بطبيعته عداء لطائفة أو طوائف، والطائفة وليدة الدين. ففي قصر الجهود على خير أي طائفة كفر بالدين وتهديم للمجتمع الذي نسميه أمة، الولاء لدولة أجنبية هو الخيانة وأيضاً الولاء للمير والبيك والشيخ هو من أنواع العبودية التي تتنافى مع الكرامة الإنسانية.

ـ لكن...

ـ إسمع، تريد أن تقول لكن الرأي العام. تعرفت إلى ذلك البغل الذي اسمه الرأي العام، الذي تسوقه أي عصا، وينقل الثقيل من الأحمال لا يدري ما هي، ولا يفهم من أين أتى ولا أين سائر، وكثيراً ما يخلع، بلبطة رأس من يقترب منه، ولا قصد هذا إلاّ أن يطعمه وينظف مرقده.

ـ عفواً ...

ـ طبعاً أنا الذي اخترعت برنامج «كل مواطن خفير» لكن هل يجب أن أذكر خيبات الأمل...

ـ لكن...

ـ ستقول ما لك وللأحزاب؟ نصيحة في سؤال يلقيها عليك حكماء هذا البلد الذين يتطوعون لوصف كل الأدوية ويعرفون كل داء. وهؤلاء هم المثقفون الواعظون الناضحون بالمعرفة. المصرعزون ـ نسبة إلى صرح عزام أمين الجامعة العربية ـ. إن مجتمعنا لن يستقيم إلاّ بالحزبية. أما كيف يوفقون بين التبشير بالحزبية والنهي عن الاشتغال بها، فأمر يدق عن أفهام الناس، إلاّ الذين يدركون أن فلسفة بعض القادة في هذا البلد، مخنثة، تريد أن تربح المعارك دون أن تخوضها، وتفهم النهضة رواغاً وسياسة ومساومة وشانتاجاً وتجهل أنها تربية شعبية تنطلق عملاً وتصارعاً.

كنت أشعر بزهو حين يرن التلفون فأسمع صوتاً يداعبني بل يستعطفني سائلاً مقالاً، أي مقال؟ كنت أرتجف خوفاً حين أسمع أزيز طائرة، فأذكر شهور الغارات الجوية في المهجر.

كنت لا أستطيع الكتابة إلاّ في الصباح بعد أن تمتلىء عروقي بالقهوة وينتشي سمعي بالموسيقى. كنت أهلع حين أسمع انتقاداً أو إشاعة مؤذية.

كنت أسكر بالمديح.

كنت ألتذ بتصدر مجلس، ورئاسة جمعية، وإدارة مكتب، وبإصدار أمر، وبالاستمتاع بمظاهر الطاعة، واليوم يرفض رفة أجنحتنا من كان بالأمس يتحرق لنشر جناحي، فأزهو.

وفي وسعي أن أركب الطائرة التي كنت أخافها فأدور حول الدنيا غير آبه.

وينطلق قلمي على الورق في الليل وفي النهار من غير قهوة ولا موسيقى. ولا يهمني الهزء ولا النقد، ولا التجريح، ويطيب لي أن أصغي وأأتمر، فأشعر بالقوة والجرأة في الروح وفي الجسد.

نشوة لا يتحسسها، ويهزأ بها، من يقنع نفسه بأن ليس خارج الكهف، لا شمس، ولا هواء نقي ولا رفقاء.

ـ هل ...

ـ تريد أن تسألني هل تخلق أشخاصك خلقاً أو هم أحياء منقولون؟. أجيب أن كلا الأمرين صحيح. لا أنسى منذ أيام إذ لقيت في الشارع مواطناً فهرعت إليه أسلم عليه سلام الأحباب. قال: «يا أفندي أشكر لك بهجتك بلقائي ولكنني من جبل القدس ولا

أعتقد أن الله أنعم عليَّ بلقائك قبل اليوم». فانصرفت أسائل نفسي: من هذا الرجل؟ يستحيل أن لا أكون أعرفه. إلى أن انبثق النور أمام عيني، بل «هذا شمدصل جهجاه» كما تخيلته في «نخب العدو»، حتى أحلام الليل تهبط عليَّ في شكل الدراما على مسرح، وأمام نظاره، يرتفع الستار عن حادثة وينزل عن أخرى.

تنشب الدراما في رأسي غوغاء من مشاهد وأشخاص وحوادث. فقد يخلق المشهد الشخصية أو الشخصية تخلق حادثة. أو الحادثة عبارة، أو العبارة قصة. أي مؤلف يدري كيف يؤلف. أنا كثير الاستنجاد بعقلي الباطن فكل ما صعب عليَّ لا أيأس منه بل أودعه عقلي الباطن في انتظار الفرصة المناسبة.

ولئن تركت رواية «نخب العدو» من حسرة في نفسي فهي أنني أرغمت على خلقها قزماً ولم أتركها تنشأ هيفاء ممشوقة القوام. ليت جمهورنا واسع الصدر، بعيد عن التعصب إذن لجعلت «الحموي، والحمصي» بيت «الخوري وعبد النبي»، مسلمين ونصارى، وحملتهم الأسلحة وتركتهم يتقاتلون، ويتناحرون ويتشاتمون ثم ألّفت بين قلوبهم، فإذا هم عصبة دفنت الأحقاد.

ـ إسمع. لفرنسوا عقل ابتسامة سمعتها بالأمس في الحي الآخر من بيروت يطلب فيها مقالاً لـ «البيرق»، وحين كان يحدثني تراءى أمام عيني ـ الله ما تختزن الذاكرة ـ منظران: الأول وديع عقل في الصف العربي، في دير مار أنطونيوس في بعبدا حيث كان يعلمنا، ودخل عليه أحد رهبان الدير في ١٩١٦ لينقل إليه نبأ إعدام الشهيد سعيد عقل أبي فاضل، وعم فرنسوا.

والمنظر الثاني الذي ارتسم، جلسة مع أسعد وجورج عقل قبيل انتخابات نيابية انتهت بقرار خصومة على الصعيد الانتخابي.

هنا الحياة عسكرتنا في مخيمين: صداقة عائلية قديمة حميمة، خصومة انتخابية مستحدثة حميمة، فما أهمية تلفون فرنسوا عقل؟ في نظري أنه يفتح منطقة حراماً حيث لا عداء ولا صداقة.

مناطق الحرام في لبنان قلّت في الزمن الأخير، وصار الناس إما أحلافاً وإما أعداء، وأعتقد أن أكثر ما نحتاج إليه هذه الأيام هو إلى مناطق حرام نجتمع فيها، فإن جنحنا إلى معسكر الصداقة أو العداء نفعل ذلك بعد أن نتفهم الأسباب. وإن صداقاتنا وأحلافنا وخصوماتنا هي كذا عنيفة تنبىء ضراوتها أنها من وحشية الغريزة لا من منطق التفكير.

لو أنه وكل إليَّ أمر وزارة التصميم، لكانت صلاتي، ومشاريعي، تبدأ بهذه المناطق، مناطق الحرام.

ـ عزيزي ...

ـ لبنان ليس بقصيدة زجلية، أو موال عتابا. قبل أن يصبح لبنان دولة كان لبنان ولما يزل بعض أرواحنا. لبنان هو واقعي كقبضة من ذهب، غريزي كحب الأم، جميل كرؤيا.

ـ عفواً ...

ـ أعرف. الوقت يضيق، لكن، لو جئت أختصر سيرتي لقلت إني قمت بأعمال جبابرة على قياس أقزام.

بنيت نادياً حيث كان في مقدرتي أن أشيد مدينة، وألَّفت كتاباً حيث كان في استطاعتي أن أخط مجموعة أسفار. وجمعت وبددت حفنات المال ولم يكن مستحيلاً عليَّ أن أخزن منه أهراء وأكنزه أهراماً.

وخططت وحاولت. قف يا صبي. فما أنت من الجبابرة، أنا أبداً أتصدى للتنين ولا أصرعه.

للذين يتحدون الدهر أقول ليس المهم أن تصرع التنين بل المهم أن تصارعه.

المسرح بين لغتين

«أنظر إلى العالم كيف يتغير.»
محمد تيمور

محمد تيمور (١٨٩٢ - ١٩٢١) الذي احتفت الأوساط الثقافية المصرية بالذكرى المئوية لولادته، وخصص وزير الثقافة المصري جائزة سنوية باسمه، هو، برغم ضآلة شهرته مقارنة بأخيه القصاص محمود تيمور، وغالباً ما يخلط القارىء بينهما، وبرغم ضآلة إنتاجه لوفاته قبل أن يبلغ الثلاثين، أحد رواد المسرح العربي.

يكفي لمحمد تيمور من فضل أنه تجرأ العام ١٩١٨ وترجم حوار مسرحيته الأولى «العصفور في القفص» من الفصحى إلى العامية، مفجراً مشكلة اللغة المسرحية بكل أبعادها، فكان فضله كبيراً على مستقبل المسرح العربي.

قبله كان واضحاً أن المسرح الجدي لغته الفصحى والمسرح الهزلي لغته العامية، وهو كأديب وكشاعر، اتبع هذا التقليد لكنه فجأة ينتفض لكي لا يخون مبادئه التي عاد بها من باريس قبيل اندلاع الحرب العالمية الأولى. فكانت مغامرته مع اللغة هي الأجرأ آنذاك في المسرح العربي. وسيكون لهذا الأمر تأثيره البالغ على بعض مجايليه، خاصة شقيقه محمود الذي ظل حائراً في كتابة الحوار بين الفصحى والعامية، تارة يكتبه بالفصحى ثم ينقله إلى العامية، أو العكس، حتى قرّ رأيه في الثلاثينيات على «اللغة الثالثة»، المصطلح الذي ورد للمرة الأولى على لسان فرح أنطون.

لكنه سيتخلى عن مشروعه حين اضمحل تأثير أخيه عليه بوفاته، فيتبناه توفيق الحكيم وبالاسم نفسه «اللغة الثالثة» بعد ربع قرن من ذلك، وقلما يعرف أحد أن هذا الاسم هو

في الأصل لفرح أنطون، تبناه محمود تيمور متأثراً بتأثر أخيه محمد بفرح أنطون. فمن هو محمد تيمور؟

في هذا الحديث المتخيل، أفترض أنه كان ممكناً أن صحافياً لبنانياً مهتماً بالمسرح قصد القاهرة آنذاك للتعرف إلى محمد تيمور قبل وفاته.

والأجوبة مأخوذة من كتبه.

في مساء السادس من شباط/فبراير ١٩٢١، أي قبل وفاته بشهر كامل، كان محمد تيمور يجلس في حديقة الأزبكية في القاهرة، وآثار الاصفرار في وجهه وعينيه من مرض اليرقان الذي انتكس به، وهو على وشك أن ينتكس به ثانية، ويقضي عليه، لإرهاقه في إنجاز مسرحيته «الهاوية» التي تجري التمارين عليها لتقديمها في «مسرح الأزبكية».

وكان يجلس إلى جانب تيمور صديقه المخرج زكي طليمات وبعض الممثلين المتحمسين لأدوارهم في المسرحية التي يتشوق محمد تيمور لتقديمها، لكنه الموت يحول دونه. فتقدم بعد أربعين يوماً عليه.

ومحمد تيمور هو باشا ابن باشا، إلاّ أنه، منذ عودته من باريس العام ١٩١٤، لم يهتم مطلقاً بالألقاب، ولا بالتقاليد المرعية في زمن الإقطاع آنذاك، فهو يستقبل الجميع وفيهم الغرباء ليتحدث إليهم بحرية. لذلك لم يكن صعباً هذا الحديث:

* * *

قد يتساءل البعض يا سيد تيمور عن سبب عنادك في كتابة الدراما الاجتماعية التي طالما عرفت فيها الفشل الذريع. هل من سبب؟

ـ بالطبع. منذ وعيت أهمية دور المسرح وضعت هدفاً: جعله في خدمة بلادي وتطويره معنى ومبنى. وهو إذ يتطور كفن، يستطيع أن يقوم بالتأثير في الناس على أكمل وجه.

ما هو تحديدك للتمثيل الفني؟

ـ التمثيل هو أن يقع نظرك على حادثة من حوادث الحياة فترغب في نقلها إلى مواطنيك للعبرة، ولا تجد أقرب إلى العقل والقلب، أي إلى الإدراك والشعور، من أن تمثلها أمامهم، فإذا نجحت قيل إنك مثلت تلك الحادثة بطريقة فنية، خاصة إذا عرفت أن تحلل داخلية الشخصيات التي قامت بتلك الحادثة.

هذا التحديد هل كان عندك منذ البداية؟

ـ لا طبعاً. في البداية كان يأخذني التمثيل كما لو أنه شيء سحري عذب.

متى بدأ شغفك به؟

ـ مذ كنت في الثامنة. أي منذ مطلع القرن تماماً. كنت أشرك معي أخي محمود الذي يصغرني بسنتين، وبعض أولاد الجيران فنقيم مسرحاً من ملاءات السرير، ونقدم بعض المشاهد التمثيلية في القصر حيث تجتمع الأسرة وعلى رأسها جدتي، التي تولت تربيتي، وبعض الخدم وأصدقاء الطفولة.

قلت القصر، هل كنت تعيش في قصر؟

ـ بالطبع. أنا ولدت لأسرة ثرية من أصل تركي، أسرة عرفت بحبها للأدب والعلم، فوالدي أحمد تيمور باشا الباحث المعروف وعمتي عائشة التيمورية الشاعرة والأديبة، لذا كان أمراً منطقياً أن أصبح أنا وشقيقي محمود من نحن اليوم من ولع بالفن والأدب.

كان والدي يجبرنا وكنا بعد في الثامنة أن نحفظ المعلقات العشر، وفي الأخص معلقة امرىء القيس.

وهل كان والدك يشجعك على التمثيل؟

ـ العكس هو الصحيح، فوالدي مثل كل أبناء طبقته كان يعتبر التمثيل، ويسميه «التشخيص»، لا يليق «بأبناء الذوات» ولهذا السبب عندما اخترت، بعد المرحلة الثانوية تعلم الفن المسرحي في الخارج لم أجرؤ أن أذكر الأمر لوالدي. ذهبت إلى برلين لأتعلم الطب. لكنني، ومرضاة لأبي، كنت أطمح أن أوفق بين الطب والتمثيل. وعندما عجزت قلت أجرب المحاماة لكن ليس في برلين البعيدة جداً عن قلبي، وعن الفن الذي كان يشغلني. كانت مدينة جادة صارمة لم تنفض عنها ظل الأمبراطورية، حين كانت باريس قبلة العالم الجديد ومدينة الفن الأولى في أوروبا.

ماذا فعلت؟

ـ أقنعت والدي فاقتنع ما دام لا تمثيل، وهكذا التحقت بجامعة باريس لدراسة القانون، لكنني لم أنجح في القانون بل زاد تعلقي بالمسرح.

أليس هذا ما سوف يفعله مواطنك توفيق الحكيم بعد أعوام؟

ـ نعم. لكنني اكتفيت من العلم بملاحقة ما يحدث في المسرح الفرنسي أي العلم بالمشاهدة والقراءة.

ماذا لفتك في المسرح الفرنسي؟

ـ الفارق بين جمهور المسرح في فرنسا وجمهور المسرح في مصر، عندما دخلت دار

«الأوديون» أول مرة، جلست أنظر تارة إلى الناس وتارة إلى المكان. فإذا بالناس لا تسمع منهم ذلك الصياح الذي يصمّ الآذان في دار التمثيل العربي، ورأيت جماعة أهل المسرح (اللوج) لا ينبسون وكأن على رؤوسهم الطير أو كأنهم في حضرة ملك من الملوك، فأين «قزقزة» اللب وأين دخان «اللفائف» المصرية، وأين صهيل جماعة المدرج في دار التمثيل العربي؟

لكنني خلال الثلاثة التي قضيتها في باريس كنت أعود كل صيف إلى القاهرة إلى أن كان عام ١٩١٤ فاندلعت الحرب وتعذرت العودة إلى فرنسا، فمكثت صاغراً معللاً النفس بانتهاء الحرب، لكنها طالت، وداخلني اليأس، فقررت أن أفعل شيئاً ما.

وهكذا بدأ عملك في المسرح؟

ـ نعم. انضممت إلى «جمعية أنصار التمثيل»، ورحت أؤلف مونولوغات قصيرة أمثلها بنفسي بين الفصول، ثم أخذت أشارك في التمثيل بأدوار صغيرة. أطولها في «هاملت»، و«عزة بنت الخليفة». لكنني كنت أدرك أن ليس هذا مبتغاي. كنت أريد أن أساهم في ترقية التمثيل في مصر، وسرعان ما غضب والدي عليَّ وطلب من السلطان حسين كامل أن يجعلني سكرتيراً له في القصر.

وهل قبلت؟

ـ لا أحد يعرف العلاقة بيني وبين والدي سوى أخي محمود. كنا صغيرين عندما توفيت والدتي، وكان والدي في عزّ شبابه ورفض أن يتزوج ثانية لكي لا يجعلنا تحت رحمة امرأة الأب. لذا ما كان في وسعي أن أغضبه هو الذي ضحى بشبابه من أجلنا، فقبلت المنصب.

وهكذا توقفت تجربتك في التمثيل؟

ـ في التمثيل على خشبة المسرح. لكنني استمررت في الكتابة للمسرح وعن المسرح.

عن المسرح؟

ـ نعم. كتبت آنذاك سلسلة مقالات عن حياتنا التمثيلية، وأعتقد أنها كانت مهمة، ولا أخفي عليك أنني بدأت حياتي صحافياً، ففي العاشرة كنت أصدر مجلة أطبعها على «البالوظة»، وأحررها أنا وأخي محمود، ونوزعها على أهل الحي وفي المدرسة. وما أن سنحت لي الفرصة للعمل ثانية في الصحافة اغتنمتها. اشتريت مجلة «السفور»، وأصدرت وأخي محمود ١٥ عدداً منها، وفيها كتبت سلسلة «محاكمات مؤلفي الروايات التمثيلية».

لكنك كنت تكتب النقد المسرحي قبل ذلك؟

- نعم. كان النقد المسرحي ضرورة ذلك الوقت، لتصحيح مسيرة الكبار، أم لتنشيط الصغار وتجنيبهم التمثيل المبتذل الذي كان طاغياً في الأثناء، أو محاولة توعية الجمهور.

الكبار، من؟

- كان في ميدان التمثيل جورج أبيض هو الأبرز، وفي ميدان التأليف فرح أنطون، وإبراهيم رمزي وعباس علام. وكنت أطمح إلى تمصير المسرح بعد أن طغت التوجهات لمسرحيات بعيدة عن واقعنا. ولم يكن الجمهور يعرف عن المسارح سوى أنها دور سماع الصوت الشجي الجميل في التمثيل، وكأنه يستمع إلى مطرب. من هنا الإقبال على مسرح سلامة حجازي، فلم يكن موضوع الرواية يهم المتفرج، ولا أشخاصها، ولا غاية المؤلف منها. ولم يكن يهتم إذا أجاد الممثل أو أساء. لذلك وجدت النقد ضرورياً حتى لا ينجرف الممثلون والمؤلفون في عواطف الجمهور، فيسوء التمثيل ويضعف دوره الفني والاجتماعي.

وهل بلغت غايتك من النقد؟

- لست أدري، لأن الفنانين والمشتغلين بالفن لم يعجبهم النقد. بل أبدوا استنكارهم. فما كانوا اعتادوا بعد سوى الثناء.

تعني أنهم يميلون إلى الكسل تعاطفاً مع جمهورهم؟

- هذا صحيح. فالجمهور يستقبح الجديد لأنه يفاجأ به، قبل أن يأخذ له عدته. لكن الاستمرار فيه يجعل الخواطر تغرق في البحث فتقف على مكان الضعف والقوة، وكل جديد جيد يبقى رغم أنف كل مستهجن، وكل جديد فاسد يضمحل ويموت.

كيف كان الجمهور المصري آنذاك؟

- الجمهور المصري كالفرد المصري. وآفة المصري جهله بنفسه. وهذا الجهل هو الباعث الأقوى على عدم الاعتماد على النفس، والاتكال على الغير. وهكذا كانت الترجمة أسهل. فلماذا الجهد في التأليف وثمة آلاف المسرحيات الأجنبية جاهزة للترجمة؟

حسناً، فماذا فعلت أنت غير التحريض على التأليف؟

- ألّفت مسرحيتي الأولى «العصفور في القفص» التي قدمت على «مسرح برنتانيا» في ١٩١٨ ومثلتها فرقة عبد الرحمن رشدي، وهو أصلاً محامٍ، ترك المحاماة لينصرف إلى التمثيل. وبين الممثلين الذين شاركوا: سليمان نجيب، محمد عبد القدوس، أحمد علام، ميليا دايان وأستير شطاح.

قيل إن هذه المسرحية كتبتها بالفصحى ثم ترجمتها إلى العامية، فلماذا؟

ـ لأن كل هدفي من عملي في التمثيل هو الاقتراب من الجمهور، دون أن أتنازل له. أن أجعله قريباً مني لكي يصل كلامي إليه بقوة. فوجدت الفصحى الأدبية لا تناسب هذا الهدف. وهكذا أعدت كتابة مسرحيتي بالعامية المصرية.

تلك كانت أول محاولة من نوعها على ما أعتقد؟

ـ هذا صحيح. الحوار كان يكتب قبلي بالعامية أو الفصحى. الكوميديات جميعها بالعامية منذ يعقوب صنوع إلى عثمان جلال. وأما المسرحيات الجدية فهي بالفصحى الأدبية. فرح أنطون في مسرحية «مصر الجديدة» استخدم العامية في كلام الشخصيات غير المتعلمة، والفصحى للمتعلمين. لكن في الواقع قلما اختلفت لغة المتعلمين عن لغة الجاهلين إلاّ بالمفردات، وأما التراكيب فهي نفسها تقريباً. لذلك ليس التناوب مأنوساً بين الفصحى والعامية في المسرحية الواحدة. كان عليّ أن أختار الفصحى أو العامية. وبحكم نشأتي الأدبية الفصيحة وجدية الموضوع الاجتماعي الذي أطرحه في مسرحيتي «العصفور في القفص» جاء اختياري للفصحى الأدبية تلقائياً. لكن ما إن واجهت مسألة تقديمها على المسرح حتى بدا لي خطأي في اختيار الفصحى الذي يتنافى مع أفكاري من غايات التمثيل الفني. وهكذا وجدت الأنسب أن أقوم أنا بترجمتها من الفصحى إلى العامية.

لماذا فشلت المسرحية؟

ـ إنني أعزو ذلك إلى عدم نضج الجمهور، وهذا ما حدث لمسرحيتي الثانية «عبد الستار أفندي» التي قدمتها فرقة منيرة المهدية، فلم يقبل الجمهور عليها برغم ممثلين أكفياء فيها مثل عزيز عيد، زكي طليمات، حسن فايق، روز اليوسف ولطيفة أمين وغيرهم.

وقبلت بالأمر الواقع؟

ـ في اعتقادي أن التمثيل لا ينجح في مصر إلاّ إذا رافقه الغناء والرقص، وهذا ما كانت تفعله الفرق الكوميدية في مصر مثل فرق كشكش بك وعلي الكسار والشرفنطح وغيرها.

ألذلك غسطت أنت في الكوميديا الغنائية عندما كتبت، بعد هذا الفشل المتكرر، أوبريت «العشرة الطيبة» لفرقة الريحاني نفسها؟

ـ أعتقد أنها كانت لحظة ضعف في حياتي، بعد فشلين خانقين. وعزائي أنها كانت في نوعها أفضل من غيرها، في اختياري للموضوع وطريقة كتابة الحوار، أم في الأزجال التي نظمها بديع خيري، أم الألحان التي وضعها سيد درويش، أم الإخراج الذي أشرف عليه عزيز عيد، أم التمثيل الذي قام به عباس فارس، أستيفان روستي، مختار عثمان وروز

اليوسف، فكانت أفضل «أوبريت» حتى ذلك الحين. قبلت بكتابتها أصلاً للتعرف إلى هذا الجو الفني الذي كنت أحاربه. وأدركت آنذاك أن في الإمكان إصلاح الكوميديا الرخيصة وتحسينها لتصب في أهداف ما أبغي من التمثيل. لكنها كانت تجربتي اليتيمة في هذا المجال.

وبعد؟

ـ انصرفت إلى كتابة مسرحيتي الجديدة «الهاوية» التي ستقدم هنا في «مسرح الأزبكية» الشهر التالي.

أي عودة إلى الاجتماع؟

ـ الاجتماع هو أولاً وأخيراً، لا شيء خارج المجتمع.

نلاحظ أنك تخون طبقتك. فأنت ابن العائلة والتقاليد الإقطاعية. ومع ذلك لا نرى في تصويرك لهذه الطبقة سوى العيوب.

ـ أنظر إلى العالم كيف يتغير. إذهب إلى فرنسا تعرف أن معالم الماضي تغيرت كلها، فلا إقطاع ولا تقاليد. وعندنا، كم من مبادىء كنا نظنها صائبة تلاشت. وكم من نماذج كنا نقر بها ونحترمها عميقاً تحطمت واندثرت آثارها، فلماذا لا ينطبق علينا ما ينطبق على غيرنا. أنا عرفت معنى الحضارة في فرنسا، معنى الحرية، معنى الديموقراطية، معنى التمدن. عندما صورت هذا الفصام بين الجيل الجديد والجيل القديم، في «العصفور في القفص»، كنت أتصور نفسي خائفاً من إغضاب أبي الذي ما كان قادراً أن يفهمني، وليس «حسن» الطالب المتفتح بعيداً عني فهو يريد أن يكسر التقاليد فلا يجد أذناً صاغية لا من أهله ولا من والده الباشا، الذي لا يعرف شيئاً عما يجري في العالم، ولا يريد أن يعرف كما لا يعترف بالفنون إلاّ بمقدار ما تضفي «الفخفخة» على تراثه، عدا الخرافات التي كانت تفتك بعقول تلك الطبقة، ومظاهر الانحلال التي بدأت تلوح، كما يجسدها «أمين» و«محمود»، برغم اختلاف عقليتهما بين خير وشر، لكن مفهومهما للعالم يكاد يكون واحداً. لذلك كان لا بد من صدمة، مثل الخبر الذي تقرأه للباشا زوجته: «ولد قتل أبوه، ولما سألوه عن السبب، قال لهم إن أباه بلغ سبعين سنة وشبع من الدنيا...».

أهذا يعني أنك فتحت النار على أبناء طبقتك في مسرحك؟ وماذا كان موقفهم؟

ـ أنا لم أهاجم أحداً. كنت أنقل للمتفرج ما يحدث في الواقع. لم يبق ثمة مكان للمتبطلين الأثرياء في عالم الإنتاج والتجارة الذي راح ينتشر في كل مكان غير عابىء بالتقاليد. صورت التفسخ في هذه الطبقة والتحول في صورة أبناء البلد في مسرحية «عبد

الستار أفندي». فها هي «نفوسة» بنت البلد لا تتحرج من الحديث عن الجنس أو المال، والسخرية من الأثرياء.

أما عن موقف أبناء طبقتي تجاهي فلا تستغرب أنهم ما كانوا يعلمون بالذي يجري. وما كانوا يشاهدون هذا النوع من التمثيل. وأوبريت «العشرة الطيبة» لولا ألحان سيد درويش التي شهرتها لما كانوا سمعوا بها، فتحملت نقداً قاسياً منهم لأنها كما تعلم سخرية من المماليك، فإذا عرفنا أن معظم الأسر الإقطاعية كانت تدين بتراثها بل وبوجودها للمماليك عرفنا سبب غضبهم. وأسرتي واحدة من هذه الأسر التي ثراؤها بعض هبات المماليك وامتيازاتها بعض حسناتهم. والأسرة الحاكمة ولو كانت تنتمي إلى العنصر التركي كانت هي أيضاً تدين للمماليك. وكان ثمة بعض العطف على أحفاد المماليك لدى بعض الشعب الذي كان يفضل العثمانيين والمماليك على الفرنسيين الغزاة، من حيث التعاطف الديني لا أكثر ولا أقل، وربما هو أيضاً عطف على عصر من الفروسية انقضى. لذلك كان الذين انتقدوها يأخذون بوجهة النظر هذه، فهم عابوا عليها موضوعها، أي السخرية من حكم المماليك.

هل كنت الوحيد الذي جعل مسرحه للنقد الاجتماعي؟

ـ كلا بالطبع، لكنني أعتقد أنني حاولت أن أعطي المسرح الجدي أهمية أكثر.

اشتهرت سلسلة المقالات التي حملت عنوان «محاكمة مؤلفي الروايات التمثيلية» بأنها تضمنت أحكاماً قاسية على معاصريك، فلماذا؟

ـ كان لا بد من كتابة تلك «المحاكمات» بعد سلسلة المقالات النقدية المباشرة، وبعد عرضي لتاريخ التمثيل في فرنسا والعالم، لكي لا نتوقف نحن في مصر عند حد يمنعنا أن نطوّر أنفسنا. والحق أنها ليست قسوة، بل كانت مداعبات نقدية اتخذت شكل محاكمات، كما فعل أريستوفان مرة. فأنا جعلت هيئة القضاة تتألف من شكسبير، موليير، كورناي، راسين وغوته. أما وكيل النيابة فجعلته إدمون روستان. والمحاكمات اقتصرت على فرح أنطون، وثلاثة من زملائه إلاّ أنني كنت أرغب في تناول الجميع.

لماذا بدأت بفرح أنطون؟

ـ لأنه الأبرز. لكنه بعد أن كتب روايته «صلاح الدين وأورشليم» ثم «مصر الجديدة ومصر القديمة» عمد إلى اقتباس مسرحيات رخيصة في أسلوب رخيص كرامة لعيني منيرة المهدية التي كان يعشقها. واختلط في أسلوبه الفصيح المتكلف بالدارج المغرق في ابتذاله وألّف

الأغاني الشعرية بأسلوب نثري يمجه الذوق السليم، هذا لعجزه عن نظم نصف بيت من الشعر.

لكنك جعلت دفاعه عن نفسه أسوأ من الاتهام حين يقول بأن أسلوب الإعلانات هذا جاء به من أميركا من رحلته إليها، فهي بضاعة أميركية من بلد العلم والعرفان والمحافظة على الوقت، ومعرفة كسب المال من الفن.

ـ ومع ذلك فالحكم بمنعه من الاشتغال بالاقتباس مدة عشر، أي المدة الكافية لنسيان هذا النوع العقيم، كان في رأيي مخففاً ولصالحه، إذا قورن بالأحكام على غيره.

لكن انتقاداتك الطريفة خارج المحاكمات كانت أخف ظلاً عندما تصور مثلاً إسماعيل وهبي، صاحب تمثيلية «في سبيل الوطن»، فارساً نحيلاً يمتطي صهوة حصان وهو يصيح صيحة الحرب التقليدية: «هل من مبارز؟ فارس لفارس؟» أو إبراهيم رمزي الذي يسلق تمثيلياته كما يسلق البيض. وعبد الحليم دولار أنه المصارع، أو الريحاني يعترض على الحكم بسجنه قائلاً: اسجنوا معي بديع خيري هو كان يشجعني. إلى آخر اللائحة. فكيف كانت ردود فعل هؤلاء؟

ـ أنا، تحسباً لردود فعل غاضبة صدّرت هذه المحاكمات بكلمتي التي قلت فيها: أستحلف أخواني المؤلفين والممثلين ألا تزعجهم هذه القصة وألا يروا فيها سوى صورة هزلية، آمل أن تدخل السرور على قلوبهم قبل أن تدخله على قلوب من ليس لهم بالفن علاقة.

لكنك لم تتناول سيد درويش في هذه المحاكمات؟

ـ لا أغالي في القول إن الشيخ سيد هو أكبر موسيقي مصري، جمع بين العبقرية والذوق المسرحي، فوجوده في عالم المسارح حسنة من حسنات الدهر.

هل تتوقع أن تنجح تمثيليتك الجديدة «الهاوية»؟

ـ في الحقبة التي نعيشها اليوم لا يهم النجاح أو الفشل، بل يهم العمل. إني أكتب وأنا على يقين من نجاح العمل، أما ما يحدث بعد ذلك فله تفسيره دائماً.

ما هو موضوع «الهاوية»!

ـ أيضاً الموضوع نفسه لتمثيلياتي السابقة: الفساد في الطبقة الأريستوقراطية. بطل الرواية شاب في الرابعة والعشرين، اسمه «أمين بك بهجت» ورث عن والده ثروة طائلة راح يبددها في الموبقات مع شابين من طبقته أيضاً، وتتوالى المفارقات لتتكشف عن هذا الخواء الذي كانت تعيشه تلك الطبقة. فالجيل القديم منها لا يفهم ماذا يحدث، والجيل الجديد

يتوهم، بادعائه العصرية، أنه يتطور في اتجاه الرقي والمدنية، حين هو لا يأخذ إلاّ ببعض المظاهر السطحية للمدنية، والحرية التي يظن أنها كسب شخصي، لذلك يجب أن تكون بلا حدود ولا التزامات.

هل نتابع؟

ـ تعبت. ينهض وينهض معه بعض الممثلين لمرافقته إلى بيته، وعيناه في اتجاه «مسرح الأزبكية».

* * *

لكن محمد تيمور يموت في ٢٤ شباط/ فبراير ١٩٢١، أي قبل العرض الأول لمسرحيته الأخيرة «الهاوية»، بأربعين يوماً. وكم المفارقة مؤلمة عندما نعرف أن هذه المسرحية، هي الوحيدة له نجحت على المسرح، لكن لم يعش ليرى هذا النجاح.

وبرغم عدم تأكده من النجاح، كان، كما يروي شقيقه محمود تيمور، يتابع أخبار التمارين يوماً بعد يوم وهو على فراش الموت.

مات محمد تيمور في التاسعة والعشرين، وكان باشر أعمالاً كثيرة لم ينجزها. منها: «رسائل مجبور أفندي»، التي كتب منها رسالتين. ورواية «الشباب الضائع» وهي بالفرنسية، ولم ينجز سوى الفصل الأول. ويقول شقيقه في هذا الصدد إنه كان يعمل مع أحد أدباء الإفرنج على مسرحية تمثل في أوروبا، وكتب منها بعض المشاهد.

ومن أعماله غير المنجزة أيضاً رواية «الفتوة» التي كتب منها فصلاً واحداً. وأيضاً كتابه «تاريخ مصر والنيل» الذي نشر منه فصلاً واحداً في مجلة «السفور»، وكان يحاول فيه أن يستعرض التاريخ في شكل قصصي.

أما أعماله المنجزة فجمعها شقيقه محمود ونشرها في العام التالي لوفاته، في ثلاثة أجزاء، وأعيد طبعها حديثاً، وهي بعنوان «مؤلفات محمد تيمور».

وهنا الملاحظة أن محمد تيمور الذي يأخذ على فرح أنطون اقتباساته للمسرحيات الأجنبية يقتبس هو نفسه مسرحية «العشرة الطيبة» من الأسطورة الغربية الشهيرة «ذو اللحية الزرقاء»، لكنه مصّرها وجعل أحداثها في قصور المماليك في مصر.

خاتمة

قد لا تكون مؤلفات تيمور المسرحية لها من الأهمية اليوم غير أهميتها التاريخية. لكن الأهم في سيرة هذا الرائد أنه كما أشرت في المقدمة ساهم في ربط الشخصية المسرحية

بلغتها عبر جرأته في تحويل لغة مسرحيته من الفصحى إلى العامية. ومسرحياته عرفت الفشل باستثناء الأخيرة لأنها ارتبطت بخبر وفاته ما جعل الإقبال عليها إقبال الحشرية للتعرف إلى عمل هذا الباشا الذي تجرأ على خيانة طبقته. وكان لهذا النجاح الضئيل نسبياً دافع لمحاولة تقليده، في جعل لغة المسرح الواقعي واقعية، إلاّ أن هذا التأثير سرعان ما انتكس، فلم يكن ممكناً أن يستمر طويلاً والوعي الجماهيري للمسرح لم ينضج بعد. حتى أن شقيقه محمود الذي كتب هو أيضاً، إلى جانب القصة، بعض المسرحيات وبالعامية، ثم راح يفتش في مطلع الثلاثينيات عن اللغة الثالثة التي أشار إليها فرح أنطون، تنكر نهائياً للتجربة وعاد يترجم ما كان كتبه من حوار للقصة أو المسرح من العامية إلى الفصحى، بل يزايد في الدفاع عن الفصحى، برغم أنه بعد تجربة توفيق الحكيم في الخمسينيات ما عاد يخجل بما كتب من مسرحيات بالعامية، لكنه صار ينشر المسرحية نفسها بالصيغتين: صيغتها الأولى بالعامية، وصيغتها الثانية بالفصحى.

ومهما يكن فإن تجربة محمد تيمور الرائدة ساهمت ولو بتأثير ضئيل في توسيع آفاق النظر إلى فنية المسرح وهدفه.

وفي مجال هذه الريادة بالذات يجب إخلاصاً للفن والتاريخ أن نلقي الضوء على ما يفترض أنه كان الأساس في ريادة محمد تيمور المسرحية من ناحية المضمون الواقعي للدراما، أم من ناحية الثورية اللغوية. وإذا كان النقاد أنصفوا فرح أنطون من حيث اعتبار مسرحيته الجديدة أول عمل واقعي في الدراما العربية، فإن تأثيره من حيث اللغة المسرحية في عمل محمد تيمور أو عبره في عمل شقيقه محمود وصولاً إلى أعمال توفيق الحكيم الأخيرة، لم يبرزه أحد. وهي مناسبة اليوم للإشارة إليه في نطاق وعينا الأوسع للمشكلة اللغوية في المسرح التي كان فرح أنطون ذهب أكثر من غيره في مطلع القرن العشرين في محاولة إيجاد حل لها. كما أريد أن أربط محاولة تيمور في كتابة الدراما بالعامية، ثم محاولة أخيه في بلورة مشروع اللغة الثالثة، أن أربط هاتين المحاولتين بأصولهما لدى فرح أنطون.

نعرف اليوم، عندما عاد محمد تيمور من باريس إلى القاهرة العام ١٩١٣ أن جورج أبيض كان يقدم مسرحية فرح أنطون «مصر الجديدة»، وهي بشهادة غالبية النقاد أول مسرحية عربية جديدة تعالج الحياة الاجتماعية في القاهرة في مطلع القرن العشرين. وفي حديث نشر في إحدى المجلات المصرية قبل تقديم مسرحيته يشرح فرح أنطون سبب اعتماده ثلاثة

مستويات لغوية فيها، فيقول إن الروايات التي تعالج الواقع يجب ألا تخالف الواقع في شكله وصورته لأن في «مخالفتنا لهذا الواقع هدماً لأصول التمثيل الأساسية».

وهذا يعني أن أنطون يدعو صراحة لكتابة الدراما بلغة واقع أشخاصها، أي باللغة العامية لكنه يفعل هذا جزئياً وعلى لسان أبناء الطبقة الشعبية، خوفاً من أن يعمل على «إضعاف الفصحى» و«إحياء العامية» ولو أنه في ذلك «يخرج» على «وظيفة مجالس التمثيل»، لأن مشروعاً خطراً كهذا لا يتحمل مسؤوليته، أو كما يقول بالحرف: «وما كنت لأرضى بأن يكون الشروع في أمر كهذا على يدي. هذا هو المشكل الذي وقعت فيه في تأليف «مصر الجديدة» وسيقع فيه بعدي كل من يتصدى لتأليف الروايات التمثيلية الاجتماعية باللغة العربية». قد لا يوحي هذا الكلام الذي يقوله أنطون بأكثر مما هو، لكن جملة «وما كنت لأرضى بأن يكون الشروع في أمر كهذا على يدي»، في صدد استعمال العامية، له في رأيي تفسير آخر، فالمعروف أن المسيحيين العرب كانوا يشددون في زمن الخلافة العثمانية على اللغة العربية التي تربطهم وسائر العرب من المسلمين. لذلك من المنطقي أن يقول أنطون بأنه إذا لا بد من استخدام العامية في المسرحيات الاجتماعية الجدية أن لا يكون الشروع على يده، (يعني على يد هذا المسيحي العربي المقيم في أرض غير أرضه، وتجمعه بقومها هذه اللغة التاريخية التي يتقنها المسيحيون أكثر مما يتقنها المسلمون). أفلا يعقل أن يكون محمد تيمور فهم هذه الجملة بحسب تفسيري لها؟ إنه سؤال سيظل بلا جواب. لكن الذي يتتبع مسيرة محمد تيمور منذ العام ١٩١٣ إلى العام ١٩١٨ حين قرر أن ينقل باكورته المسرحية من الفصحى إلى العامية، سيكتشف أكثر من دليل على تأثره، ولو في لاوعيه، بهواجس فرح أنطون المسرحية، هو الذي لم تفته كلمة من كلمات فرح أنطون كما نرى في محاكمته له التي افتتح بها سلسلة محاكماته والتي، برغم المظهر النقدي، تكشف إعجاباً كبيراً بمؤلف «مصر الجديدة» ولا بد أن يكون هذا الإعجاب شمل جرأة أنطون في استخدام العامية، ولو جزئياً في مسرحيته، برغم أن أنطون، كما تيمور، حريص على الإخلاص لوظيفة التمثيل الفنية العصرية والطبيعة «الواقعية» لهذا الفن التي تحتم استخدام «اللسان المحلي».

وإذا علمنا أن تيمور كتب «العصفور في القفص» بعد خمسة أعوام على تقديم «مصر الجديدة» وعلى نجاحها، وفيه نجاح المحاولة الخجولة للاقتراب من العامية، سيكون من الطبيعي تخيل محمد تيمور (وهو العربي المسلم) أن يكون أكثر جرأة من أنطون فيقرر أن تكون محاولته في مستوى التحدي الذي يطرحه هذا المسيحي الخائف من أن يقال بأن الكتابة باللغة العامية في المسرح الجدي يتحمل هو مسؤوليتها.

ويعزز ملاحظتي حول تأثر محمد تيمور بمحاولة فرح أنطون، ملاحظة أن محمود تيمور، لتأثره الكبير بشقيقه الكبير كما نستدل من المقدمة التي كتبها لمجموعة أعمال شقيقه الراحل، تأثر هو أيضاً بتأثر شقيقه بفرح أنطون فنراه، إذ انقضت عشر على وفاة محمد تيمور وفرح أنطون (توفيا في سنة واحدة تقريباً) يستلهم من فرح أنطون محاولته إيجاد لغة وسطى بين الفصحى والعامية. بل هو يطلق على مشروعه الاسم الذي كان أطلقه أنطون «اللغة الثالثة»، وسوف يتبناه توفيق الحكيم في الخمسينيات. فكيف تصور فرح أنطون هذه اللغة الثالثة؟

في الحديث الذي أشرنا إليه والذي أدلى به فرح أنطون إلى إحدى الصحف لدى عرض مسرحيته «مصر الجديدة» يقول إن الحوار إذا كان ضرورياً أن يأتي على لسان شخصيات العامة بالعامية، وإذا كان مقبولاً أن يأتي على لسان شخصيات الطبقة المتعلمة بالفصحى، فإن الحوار الذي يجري بين شخصية من الطبقة العليا وشخصية من الطبقة الدنيا يجب أن يكون معدلاً للجهتين لأن المتعلم سوف يحاول أن يبسط لغته الفصيحة ليفهمها العامي، والعامي يحاول أن يهذب من لغته العامية ليكون مفهوماً عند ذاك. وهذه اللغة الأخيرة يسميها فرح أنطون «اللغة الثالثة» فيقول:

> «... وجعلت لغة ثالثة في الرواية لا هي بالعامية ولا بالفصحى، ويمكن تسميتها «الفصحى المخففة» أو «العامية المشرفة»، وبناء على ما تقدم يكون في الرواية ثلاث لغات: العامية والفصحى والمتوسطة، وسأرى بعد التمثيل هل أسأت أم أحسنت».

بالطبع نحن نرى اليوم أنه أساء في هذا الخلط بين ثلاث لغات في المسرحية الواحدة. لكن هذا الطرح التاريخي للمشكلة اللغوية المسرحية على صعيد التنظير أو على صعيد التطبيق هو الأساس في ريادة الأخوين تيمور دون أن نقلل من أهمية ريادتهما ودون أن نغفل ريادة فرح أنطون، التي أوصلها توفيق الحكيم في مسرحيتي «الصفقة» و«الأيدي الناعمة» إلى غايتها.

نعمان عاشور

سحر البورجوازية الخفي

«يستحيل بناء الحاضر إلاّ على ضوء المستقبل.»

نعمان عاشور

من مسرحية «لعبة الزمن»

نعمان عاشور، هو بحق رائد المسرح الاجتماعي في مصر، وأحد رواد الكتابة المسرحية في العالم العربي.

منذ مسرحيتيه «الناس اللي تحت» و«الناس اللي فوق» اللتين قدمتا في منتصف الخمسينيات في القاهرة شق للمسرحية المصرية الحديثة طريقاً سار عليها من بعد عديد من كتاب المسرح الموهوبين، وإن اختلفت توجهاتهم.

موهبته المسرحية حرّك بها مجتمعه في المرحلة التي أعقبت «ثورة يوليو». وكما فعل الشرقاوي في ميدان الرواية فعل هو في المسرحية، وإن ظلت واقعيته موضوع نقاش، مذ أصرَّ أن يكون التزامه بالواقع على طريقته الخاصة التي خضعت لهذه الحساسية بينه وبين الواقع، وبينه وبين الجمهور، فشجع انتقاد اليمين واليسار له مع احترام كامل لموهبته من النقاد جميعهم.

عاش كأي من المؤلفين المسرحيين الموهوبين من معاصريه، مسار المسرح المصري صعوداً وهبوطاً ما بين منتصف الخمسينيات ومطلع السبعينيات وبصماته واضحة في المرحلة كلها.

بعد باكورته الأولى «المغماطيس» التي قدمتها فرقة «المسرح الحر» في القاهرة في ١٩٥٥، كتب نعمان عاشور مسرحيته الثانية «الناس اللي تحت» وقدمتها الفرقة نفسها في ١٩٥٦ وفي الموسم التالي مسرحية «الناس اللي فوق». وبهذه الثلاثية انشقت الطريق أمام مرحلة جديدة في المسرح المصري، ترافقت مع مرحلة «ثورة يوليو». ولذا برغم الانتقاد الكثير

الذي وجّه إلى نعمان عاشور على نتاجه اللاحق فإنه تكرس بحق رائد المسرحية الواقعية الاجتماعية في مصر، وسرت العدوى في صفوف الموهوبين فتكاثروا في هذه المدرسة في سنوات تلت.

جاء مناخ «ثورة يوليو» وما حمل من شعارات تغييرية على الصعيد الاجتماعي، مساعدين لظهور كاتب مثل نعمان عاشور راح يحاول أن يقولب هذا التفاعل في بيئته ليعالج في المسرح، وبتأثير من التجارب العالمية السابقة طبعاً، هذا الواقع، معالجة لا تجعله بعيداً عن الجمهور العريض الذي أدرك هذا المؤلف بحدس مسرحي صادق أن الكوميديا هي الطريق إليه.

فهل كتب عاشور الكوميديا حقاً أو التراجيديا؟

اتهم الناقد محمد مندور مسرح نعمان عاشور بأنه صيغة مصرية من مسرح «الأوتشرك» الروسي الأقرب إلى الريبورتاج. وهو «اتهام» في محله تماماً لكنه لصالح عاشور وليس ضده، فلم يكن عاشور يقصد إلى أكثر، لم يطمح إلى تصوير شخصيات تتطور درامياً، بقدر ما كان يقصد إلى التشريح الاجتماعي الساخر غالباً لإضاءة الواقع عبر هذا العرض التحليلي البسيط والمباشر لشريحة نموذجية في المجتمع، ولذا اختار في «الناس اللي تحت» شرحة من الطبقات الكادحة والبورجوازية الصغيرة، وفي «الناس اللي فوق» شرحة من الطبقة الغنية أو البيروقراطية، وأضحك الناس بقدر ما جعلهم يعون واقع العلاقات لهذه الشخصيات في ما بينها، ثم بينها وبين شخصيات الطبقة الأخرى.

كان عاشور يكتب مسرحياً بطريقة جديدة لا يقلل من أهميتها «اتهامه» بأنه «يقلد» مسرح تشيخوف مثلاً، فلم يخجل عاشور مرة من ذكره تأثره بتشيخوف أو مكسيم غوركي أو برنارد شو. فإن ثقته بأصالته وموهبته تجعله يعترف بذلك. ولم يكن يطلب من موهوبي عصر النهضة أن لا يتأثروا بالمدارس الفنية المتقدمة، بل المطلوب أن ينتج هذا التأثر فناً شخصياً يستمد حياته من واقعه. وصحيح أن بعض الشخصيات تذكر بأخرى في التراث المسرحي العالمي مثل شخصية «رجائي» في «الناس اللي تحت» فهي تذكر بإحدى شخصيات «الحضيض» لمكسيم غوركي أو «الطواف» في «عيلة الدغري» فهي تذكر بشخصية «فيرس» في «بستان الكرز» لتشيخوف، شخصية الخادم العجوز ينساه أهل البيت بعد بيعهم البيت فيغلقون عليه الأبواب وقد انشغلوا عن أمره بأنفسهم، لكن حتى هذه الشخصيات هي مصرية جداً في مسرحه طالعة من قلب الواقع ونبضه.

إنه في اختياره مسرح تشيخوف نموذجاً حدد النسق والهدف لفنه، ربما لتطابق الوضع

الاجتماعي والسياسي في بيئتي كل من الكاتبين، وكان تشيخوف يعيش مرحلة ما قبل الثورة، لكنه كان يحس بالإرهاصات في زمنه داخل شخصياته عبر علاقاتها العامة والخاصة، ولم يكن عاشور يحس أيضاً، وهو يعيش «زمن الثورة»، أنها ثورة حقاً، بل أن هذا الزمن لا يزال يعتمل فيه التغيير دون أن يتغير الواقع. وإذا تشيخوف كان يختار النماذج السلبية للتعبير عن هذا التململ، وليس النماذج الفاعلة، فربما لأن تشيخوف بحساسيته المرهفة كان يدرك أن الكشف عن طبيعة الأشياء عبر السلب وليس الإيجاب، أدق في التعبير، وهذا ما حاوله عاشور. إنه الكشف عن الإيجابي عبر السلبي، دون أن يخون التزاماته، وليس غريباً أن نلاحظ مثل هذا الأسلوب لدى أهم كتاب المسرح المعاصر، لدى برتولت برشت، وكان هو، وإن من منظور أكثر وعياً، يعالج موضوعه بطريقة مشابهة، سواء في «الأم شجاعة» أو «بونتيلا وخادمه ماتي» وغيرهما. وقد يكون تشيخوف سبق الجميع انطلاقاً من مهنته كطبيب بكونه هو، حين هدفه الصحة، يعمل على التشخيص للمرض، وبكون مادته الأولى هي المرض وليست الصحة. إن شخصية «الأستاذ رجائي» هي شديدة القرابة بشخصيات تشيخوف: أريستوقراطي سابق في الخامسة والخمسين. يعيش على بقايا ما يرثه من أقربائه المتوفين، وهو فكه وسخي، صادق مع نفسه، فقد طبقته الأريستوقراطية دون أن يحدد لنفسه معالم موقف اجتماعي جديد، له ماض لم يبق منه شيء. وليس له حاضر أو مستقبل، لكنه يتحرك في الحاضر حركة لا مبالية، كل شيء عنده سواء. ولكنه محب للحياة، لا يوصد قلبه على حقد أو ضغينة، يشتري ورداً ليضعه على قبر عمه، ثم يستخسر أن يرميه على القبر فيعود به يوزعه على الناس، كما يوزع ابتساماته وضحكاته، لكن في ابتساماته، كما في ضحكاته، مرارة وسخرية وإحساس عميق باللاجدوى. رجل لا عمل له ولا مورد رزق، وأيضاً لا يحب أن يعمل. يسخر من دوريات «عبد الرحيم الكمساري»، الحياة عنده لا طعم لها ولا رائحة. ومع إدراكه لواقعه عاجز تماماً أن يفعل شيئاً، إنه يعجب بفلسفة «عزت» الاجتماعية وبحماسته للتغيير ويصرح مرة في لحظة سكر إلى عزت:

«أنا مع الشعب، أنا وياك».

ويهتف من أعماقه عندما يغادره عزت:

«يا خسارة يا عزت كان نفسي أعيش معاه على طول في مصر الجديدة بتاعته... كنت حتجوز عزت».

وربما هو كان يعني ذلك، ويعني أيضاً موقفه:

«الدنيا اتغيرت وأنا ثابت زي ما أنا، محلك سر».

يتنفس ويتحرك ويتفلسف ثم لا يخطو خطوة واحدة إلى الأمام، بل خطا خطوة «إلى فوق»، إلى الست «خديجة»، فترك نفسه لها تتزوجه، مستسلماً خائفاً ضائعاً.

* * *

هذه القرابة في رسم الشخصيات أو في اختيارها لا تقلل، كما سبق لنا، من أهمية العمل المسرحي لعاشور، للسبب الذي ذكرته عن الخلفية المشتركة في بيئتي الكاتبين، ومن الطبيعي أن يتأثر المسبوق بالسابق.

وقد أثار مسرح عاشور انتقادات في اليمين كما في اليسار، ولدى مراجعتنا للفصل الذي خصصه به محمود أمين العالم في كتابه «الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر» نرى العالِم مع تأكيده، عبر تناوله مسرحيتي عاشور «الناس اللي تحت» و«الناس اللي فوق»، أنهما «في الحقيقة استجابة فنية واعية لواقعنا الاجتماعي الجديد»، يأخذ عليه «طابع الحالة القائمة والوضع الجامد، لا طابع الصراع والتفاعل والحركة، ما جعل أغلب شخصيات المسرحيتين على درجة كبيرة من الاستواء والتسطح والجمود». كما يأخذ عليه تصويره السطحي لشخصية الثوري «عزت» في «الناس اللي تحت». ويقول العالم:

«لعل أضعف شخصيات المسرحية شخصية «عزت»، شخصية جامدة يضع المؤلف على لسانه فلسفته الاجتماعية الجديدة بصورة مجردة، أقرب إلى الخطب الرنانة منها إلى التعابير البسيطة الصادرة عن خبرة صادقة، ولا تنجح هذه الشخصية على أهميتها في الرواية أن تقنعنا بمضمون فلسفتها وبجدية حياتها نتيجة لهذه المغالاة في التعبير عن هذه الفلسفة وفي إظهار هذه الجدية».

ويأتي حكم العالم مماثلاً على شخصية «حسن» ثم يخلص إلى القول:

«... والغريب أن أقل الشخصيات حظاً من عناية المؤلف ومهارته الفنية هي تلك الشخصيات التي تحمل لواء فلسفته الاجتماعية الجديدة».

ويصح أن نوضح هنا أن مقالات هذا الكتاب للعالم، حول عاشور، نشرت في ١٩٥٧ وتأخر جمعها في كتاب إلى ١٩٧٣، ولو أن العالم عاد إليها قبل الكتاب، بعد مرور نحو عشر عليها، لربما كان دقق في مسألة ضعف تلك الشخصيات «الثورية» التي أدخلها عاشور في مسرحيته. أوَلم تكن الثورة آنذاك فوقية وشعاراتها شديدة المبالغة، شديدة الجدية، حين تكشفت عن ممارسة حياتية فاشلة؟ فلماذا لا يكون عاشور بحدسه الفني الصادق تقصد هذا الأمر فرسم الشخصيات «الثورية» تلك بالقدر الأضعف من الإيمان بها. وبالطبع إنه مجرد افتراض واجتهاد شخصيين وقد رحل الكاتب، لكنها وجهة نظر

قابلة للنقاش فليس في كل توجهات مسرح عاشور ما ينم بعدم إيمان بضرورة التغيير نحو الأفضل، أو بكل المبادىء التي تهدف إليها الثورة، وكان ممكناً أن ينجح في إعطاء هذه الشخصيات حيوية أكثر وصدقاً مؤثراً، كما فعل بالشخصيات السلبية، لو، مثلاً، كانت عدوى الشعارات قد تمكنت من نفسه، ليس كشعار بل كحقيقة.

وهذا لن يمنعنا هنا من تأييد بعض الانتقادات لتقنية فنية على مستوى اللغة. فالكاتب عاشور لم يجهد كثيراً في اختيار لغته المسرحية، كان يكتب بعفوية بالغة ما جاءه بسذاجة أو ما جاءه بحرارة وعمق. وقد يكون في ذلك بعض الجواب عن السؤال الذي أثرناه قبل قليل، فالكاتب نفسه، في مقاله «أنا والمسرح» يذكر بالحرف:

«أظهرتني تجربتي الأولى على حقيقة هامة، وهي محاولة الارتباط بالتطور المسرحي الذي يستند أصلاً إلى التعبير الواقعي وبالتالي الإعراض عن إقحام الفكر المجرد أو الفكر الفلسفي أو الفكر الذي قد يصل إلى حد الرمز، الإعراض عن إقحامه على السياق الدرامي، إلاّ إذا جاء طبيعياً ونبع من داخلية العمل نفسه...».

أنتقي هذه الجملة بالذات لمجادلة محمود العالم في رأيه السابق، ولمزيد من التوضيح أستشهد بفقرة من المقال نفسه للمسرحي حين يقول:

«إنني أقدمت على كتابة مسرحيتي الثانية (الناس اللي فوق) معتمداً على تتابع الممارسة ودفق الموهبة، وقد تركت نفسي على سجيتها في كتابتي لهذه المسرحية التي أحببتها أكثر من أي عمل آخر قدمته إلى المسرح حتى الآن، فلم أحاول أن أنطق المعالجة الدرامية بغير ما تفرضه عليّ الطاقة الكوميدية الخالصة، ولا إصرار على إبراز الفكر أو تحسسه وبلا محاولة للتدقيق في رسم الشخصيات لتكون شيئاً مميزاً عن الموضوع أو شيئاً يسطع به العرض، ولهذا خرجت المسرحية (الناس اللي فوق) في تلقائية لا انفصام بينها وبين نفسي وطاقتي وتذوقي للمسرح وشغفي به...».

الكوميديا

بعيداً عن النقد والنقاد، وغالباً ما توترت العلاقة بين الكاتب ونقاده واضطرته إلى الصمت فترة طويلة قاربت العشر قبل أن يستأنف نشاطه، فإن العلاقة بجمهوره كانت منذ البداية علاقة جيدة، وربما يمكن القول إن إحساسه بالجمهور كان كبيراً، ثم حين وعى هذه العلاقة ركز تفكيره على السبب الذي وجده في العنصر الكوميدي الغالب على مسرحه الاجتماعي. فشخصيات مسرحياته متعددة ولكل قصة، ومن تشابك مجموعة القصص القصيرة هذه وعلاقات أبطالها الواهية أو الشديدة بعضها ببعض كان يعرف كيف يطور موضوعه للوصول به في النهاية إلى بر السلامة الفنية.

وهذا التركيب الذي يجمع حشداً من الشخصيات الثانوية كان يسمح له باختيار نماذج مختلفة هي في غالبيتها، سواء أثارت البهجة أم الحزن، تتميز بتصرفات تثير المرح أو تثير الضحك، لطبيعتها أكثر مما لمواقفها. ولم تكن مواقفها إلاّ لتزيد هذه المفارقات.

إن شخصية «بهيجة» في مسرحية «الناس اللي تحت» نموذج مثالي لأرملة موسرة، صاحبة بناية، في الخمسين من عمرها، تدور حياتها حول مستأجريها وجشعها نحوهم، وفي هذا المشهد بعض صفاتها، تخاطب مستأجراً جديداً:

«بهيجة ـ قوللي يا سي عبد الرحيم، إنتو حتفرشوا «الصالة» من غير عقد إيجار؟

عبد الرحيم ـ هي الصالة دي مش تبعنا؟

بهيجة ـ تبع مين فيكم؟

عبد الرحيم ـ تبع السكان كلهم.

بهيجة ـ أنا مأجرالكم «البدروم» أوضة بس... مش مأجرالكم الشقة، كل واحد له أوضه. ويكون في علمكم إذا فرشتوا الصالة تدفعوا لي إيجارها.

عبد الرحيم ـ (يستدير ليخاطب الجمهور) عند مين الكلام ده...

بهيجة ـ (تشده ناحيتها) تعال هنا، أنت بتكلم مين؟

عبد الرحيم ـ (مشيراً إلى الجمهور) بكلم الخلق اللي ساكنين في بيوت زيّنا.

بهيجة ـ هو فيه حد في الدنيا ساكن زيكم؟

عبد الرحيم ـ في أي قانون ده يا ستي بهيجة؟

بهيجة ـ قانوني أنا طبعاً».

وكثيراً ما يستخدم عاشور هذه اللغة في مخاطبة الممثل للجمهور، أو التقليد المتبع في الكوميديا المرتجلة. وليسْ هنا فحسب يتقصد الكوميديا بل في كل مسار العمل الدرامي، فهي كوميديات اجتماعية غالباً، مسرحياته، وعبر الكوميديا راح يكسب للكتّاب اللاحقين به جمهورهم، وما كان ممكناً انتزاعه من صالات المسرح التجاري الكوميدي الصرف إلاّ بهذه الوسيلة. والكتاب المسرحيون في فترته أفادهم الأسلوب الذي شقه لهم عاشور إلى الجمهور العريض. ولو سار كل واحد في اتجاه مختلف: سعد الدين وهبه، ألفرد فرج، يوسف إدريس، ميخائيل رومان، محمود دياب وغيرهم. منذ البداية عرف عاشور كيف يمزج التراث المسرحي المصري بتأثيراته الغربية ويخلق مسرحاً وطنياً صرفاً، ويضعه علي

الراعي المؤرخ والناقد المسرحي المشهود له في مقدمة هذا الرعيل، في كتابه «المسرح في الوطن العربي» يقول:

«وظهر أولاً الكاتب المسرحي المصري القح الذي قاد مدرسة مسرحية كثيرة الأعضاء: نعمان عاشور... وكان من حصاد فكر الثورة في حقل المسرح أن نضجت المسرحية الاجتماعية النقدية على يديه، وأحسن إنتاجه في هذا السبيل «عيلة الدوغري»، فهي تقف على رأس ما وصل إليه المسرح العربي الذي اتخذ الصيغة اليونانية وسيلة فنية للتعبير، فهي حكاية أسرة من الطبقة المتوسطة المصرية يتتبع الكاتب أقدار شخصياتها واحدة واحدة، ويرسم بريشة قادرة كلاً من هذه الشخصيات. وهي جميعاً شخصيات مصرية مائة في المائة، فهذه المسرحية ترد رداً قاطعاً على كل من كان وجه إلى نعمان عاشور من قبل أن بعض مسرحياته «الناس اللي تحت» بصفة خاصة، تستحضر أجواء وشخصيات من مسرحيات تشيخوف، وإذا كان ثمة تشابه فهو التشابه الذي يخلقه تشابه المواقف الإنسانية في كل زمان ومكان، وقد يكون مضافاً إليه تأثر مشروع بأعمال عباقرة المسرح الغربي، وأي بأس في هذا؟ ومن ذا الذي يزعم أنه يكتب وهو خال من أي انطباع بأعمال الغير؟ وماذا كان يفعل شكسبير إذن، وكيف نقيّم أعماله إن أنكرنا أنه كان يفيد ممن سبقوه؟».

* * *

وبرغم كثرة الذين تناولوا مسرحه بالشرح والتحليل يظل شرحه هو لفنه المسرحي الأكثر كشفاً. ففي مقدمة مسرحية «سر الكون» ١٩٧٠، يسترسل في هذا الشرح، وكان له خمس عشرة في ميدان الكتابة المسرحية فيقول، بعد أن يحلل شخصياته المسرحية:

«... قد يبدو مما كتبت عن مسرحياتي وعن شخصياتها في هذه المقدمة أنني أكتب عنها على اعتبار أنها أشياء حقيقية، وليست كلها من نسج الخيال البحت. وهذا صحيح، أو أقرب ما يكون من فكرتي الجوهرية عن المسرح بالذات، وفي رأيي أن الفن، أي فن، إنما يسعى إلى معرفة الحياة بغية اكتشاف الحقيقة الموضوعية، لكن العمل الفني خلق يقوم على الخيال، ومن أجل هذا تستند الواقعية في مسرحياتي إلى المسايرة المحدودة للتطور الاجتماعي. وبالتالي إنما تشكل ما يمكن أن يكون عالماً درامياً خاصاً، يصفه آرثر ميلر بقوله: «لا بد لكل كاتب مسرحي معاصر من أن يكون له عالمه الخاص ما دام هو صاحب موضوعه وخالق قصته ومبدع شخوصه... وما دام يقتطع أعماله من الواقع الحي فلا بد لكي يعيد إلصاقها بالواقع أن يحمل طابعه، رؤيته ونظرته، فكرته ورأيه، موقفه وهدفه».

ثم يعود إلى مسرحه:

«من مواصفات المسرح الذي أكتبه، عدا طابعه الاجتماعي الخالص، والذي يجنح بي إلى الواقعية اللاصقة، أنني أقيم دعمائه على عنصرين رئيسيين:

أولهما، الارتباط الموضوعي الدائب بالتطور الاجتماعي، مسجلاً إطارها المرحلي محاولاً أن أستشف عبر المرحلي ما وراء حقائقها الموضوعية وفي الوقت نفسه تفاعل وصراعات وامتدادات أحداثها مدفوعاً بنظرة مستقبلية دائماً.

ثانيهما، رسم الشخصيات المستمدة من البيئة في تلاحمها مع التطور الحادث، وتفاعلها بكيانها: الذاتي والاجتماعي، أي فرديتها الإنسانية والنفسية، ووضعها الطبقي مع التركيز على قيمة الشخصية وأهمية الدور الذي تلعبه في التطور».

من هنا شخصياته الطالعة من قلب المجتمع حية من جهة ونموذجية من جهة، نموذجيتها أو نمطيتها مختارة بدقة، لتكون شديدة التعبير عن «زمنها الذاتي» وهي الصفة التي ميّزت شخصيات تشيخوف.

الحقيقة الموضوعية

بعد عودة عاشور إلى المسرح من توقف سنوات، حاول أساليب متعددة في الكتابة خارج الواقعية التي التزم بها. فكتب الدراما التسجيلية أو الوثائقية (رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم) والمسرحية الغنائية (أوبريت «وابور الطحين») والمسرحية الرمزية (لعبة الزمن) وفي كل ذلك لم يفارقه الشعور العنيف بالالتزام أو برسالة الفنان الاجتماعية ودوره في تحريك الواقع نحو مستقبل أفضل، الالتزام بالمعنى العام للكلمة، وليس بالتحديد الذي عرفه به اليسار.

وفي مقدمة مسرحية «رفاعة الطهطاوي» يوضح:

«قد يبدو للوهلة الأولى أنني أخرج عن اللون المسرحي الذي أكتبه عادة شكلاً ومضموناً، لكن الحقيقة أن تناولي لهذه المسرحية التي أعرفها بأنها دراما تسجيلية، إنما يرتكز على الأسلوب الدرامي نفسه الذي أخذت به نفسي من البداية، وهو أسلوب قوامه تسخير اللغة لدواعي التعبير الدرامي أصلاً، والتزام الحقيقة الموضوعية في معالجة الواقع الحي...».

أما الحقيقة الموضوعية التي يطلبها من هذه المسرحية التسجيلية فهي:

«الكشف عن المؤرقات الثقافية التي لا تزال تترسب في باطن البيئة كنقيض مباشر لدعواه الصارخة إلى الحرية والتقدم...».

وبتعبير أوضح إنه يحاول الكشف عن التراجع في البيئة المصرية، عن الخطوة الرائدة التي خطاها هذا الشيخ قبل مائة سنة لدى عودته من أوروبا، وانفتاحه الشخصي ومحاولة فتح النوافذ المغلقة في بيئته على العالم. فلم يكن عاشور، من وجهة النظر هذه، يبتعد كثيراً عن هدفه من الكتابة للمسرح.

وكذلك فعل حين حوّل مسرحيته «بابور الطحين» إلى أوبريت غنائية نالت نجاحاً واسعاً بعنوان «وابور الطحين».

وعنها يقول:

«... بعد الضياع في جانب المسرح، وبعد الانسياق وراء الإسفاف الفكاهي وبعد عادة التعلق بأهداب الاتجاهات والقوالب الشكلية المستحدثة في المسرح العالمي بعيداً عن الأصول الحقيقية التي لا يمكن لمسرحنا أن ينهض على غيرها، وهي أصول الالتزام بالواقع الاجتماعي الحي... كان هذا الجو الذي قدمت فيه «وابور الطحين».. وفي ظني أنني أشق للمسرح طريقاً مغلقاً على مكنوناتي وتجاربي ومواهبي».

ثم التجربة في المسرحية الرمزية، فكتب أولاً «لعبة الزمن»، ولجأ فيها عاشور لأول مرة في حياته إلى الأسطورة. هذا لا يعني، كما أسلفنا، أنه انفصل من الواقع، ذلك أنه جعل كل رموز السلطة تسقط على الواقع الراهن، من خلال لعبة الزمن التي تمارسها شهرزاد عبر الانتقال بشهريار من عصر إلى عصر. لذلك وصفها عاشور بأنها «فانتازيا درامية» لأنها مزجت الواقع والأسطورة مزجاً طريفاً معبراً. فإلى الشخصيات الأسطورية هناك شخصيات واقعية: «بواب العمارة» و«عم فرغلي» و«الدكتور حسين». ربما كما قالت شهرزاد لأن «الزمن لا يقهره إلاّ الخيال». لذا انصبّ فكر شهرزاد في المسرحية على المستقبل وليس على الماضي. ومن هنا التحول التقني والموضوعي في توجهات عاشور، وكان من الطبيعي أن يقول شهريار عن شهرزاد:

«يجب أن ألاحقها في أحلامها، إنها سدت مغالق الماضي بكل حكاياته، وهي في صحوها الدائم... واليوم عادت بنومها المتصل لتأخذني إلى المستقبل وحكاياته».

لكن كيف رأت شهرزاد المستقبل؟ تقول هي لشهريار عن العالم:

«إنهم اليوم يعيشون عالماً من السحر، تغلبوا فيه على معظم جوانب المادة، واقتحموا الكون في ما حولهم ومع ذلك يا مولاي فإنهم في صميم حياتهم وحقيقة إنسانيتهم لم يتقدموا عنا خطوة واحدة...».

وهذا ما سوف يجعل شهريار يصر على العودة إلى عصره، فإذا كان المستقبل انحرف وجبت العودة إلى نقطة الصفر للانطلاق من جديد، وشهرزاد تعي ذلك عندما تقول:

«يستحيل بناء الحاضر إلاّ على ضوء المستقبل».

ثم إن هنالك تفسيراً آخر لهذه العودة إلى النقطة الصفر لدى شهريار، إنه الخيبة التي وجدها عاشور في مستقبل الشعارات التي رفعت في زمنه، فإذا هي الانحراف. فنرى شهرزاد تقول عن ناس المستقبل:

«أراهم أقل منا بكثير في ما يخص إنسانيتهم...».

ويقول نبيل راغب في كتابه: «الدراما الواقعية عند نعمان عاشور» ما يلي:

«ففي حومة الصراع الطبقي لا ينظر الناس إلى الإنسان في حد ذاته كقيمة جوهرية، بل يعتبر مجرد ممثل أو وحدة مصغرة لطبقته الاجتماعية، وبالتالي تتم معاملته على نوعية طبقته... وقد أدرك نعمان عاشور هذه الحقيقة جيداً لأنه عندما عالج الصراع الطبقي فإنه بلوره وكثفه كتجسيد حي وملموس للصراع المرتبط بجوهر الإنسانية نفسها».

يقول عاشور نفسه:

«وهنا أعود إلى محنة لا يصادفها إلاّ المسرحي الاجتماعي الملتزم بالواقعية، فهو على قدر احتفائه بالواقع لا بد أن يحتفي بما ينبته هذا الواقع...».

وتبدأ المسافة تتسع بينه وبين الملتزمين العقائديين في فهمه الخاص للواقع. وربما من هنا التقاؤه بنظرية آرثر ميلر، ورأيناه يشدد عليها بقوله:

«ما دام يقتطع أعماله من الواقع الحي فلا بد لكي يعيد إلصاقها بالواقع أن تحمل طابعه ورؤياه ونظرته، فكرته ورأيه، موقفه وهدفه».

وهو ليس أقل التزاماً في هذا المعنى من أي من الملتزمين العقائديين.

ترك عاشور حوالى العشر من المسرحيات وبعض الأعمال للأوبريت والسينما، وقبل كل شيء بصماته على بداية المرحلة الحديثة في التأليف المسرحي في مصر، فلا يمكن لمؤرخ عربي أو أجنبي ميدانه المسرح المصري الحديث إلاّ أن يبدأ به، ولم أتوقف هنا سوى وقفة سريعة عند الذي يستحق أكثر من وقفة.

سعد الله ونوس

الرسالة المبتورة

«أؤمن أن بدء الحوار الجاد والشامل، هو خطوة البداية لمواجهة الوضع المحبط الذي يحاصر عالمنا في نهاية هذا القرن.»

سعدالله ونوس

مسرح سعد الله ونوس جزء من تراثنا المعاصر الذي نفتخر به، حتى لو لم يكتب سوى «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران».

في أواخر ١٩٦٩ اتصل بي نزار قباني ليبلغني بفرح أنه قرأ نصاً مسرحياً لشاب اسمه سعد الله ونوس عن نكسة حزيران/ يونيو تمنى لو هو كتبه، وأنه سينشره في بيروت. وبرغم تقديري لفرحه، ولتبليغي أنا بالذات الخبر انطلاقاً من أن قباني يفرح حقاً بأي إبداع كما يفرح بإبداعه الشخصي، وهو يعرف أنني أشاركه في هذه الفضيلة، فإن العرض المسرحي الذي قدمته إحدى الفرق السورية في بيروت بعد عام من الخبر، لم يكن في مستوى ما انتظرت وإن أدركت تلك القرابة بين صيحة ألم ونوس المسرحية وصيحات قباني الشعرية في الموضوع نفسه. في ذلك الوقت، ولشدة اتساع آفاقنا، وقوة اندفاع رغباتنا، وتفتيشنا عن كل جديد صادم يخرجنا من دوامة التقليد كنا كثيري التطلب. وللأسف أدرك اليوم كم أن سعد الله ونوس كان مظلوماً في تجسيد أفكاره المسرحية. كانت أعمال ونوس بدءاً من أهمها «حفلة سمر...» تتطلب تجاوباً من الخشبة يستكمل طموحاتها. لكن لا الإخراج ولا التمثيل كانا في مستوى تطلعات ونوس المسرحية. ولم أفطن لهذا الأمر إلاّ لدى قراءة المسرحية، لأن حيوية النص كانت لا تزال في القراءة أعلى منها كثيراً على الخشبة. وقد يكون يعقوب الشدراوي أعطاها، في مقطع منها أدخله في أحد عروضه المسرحية، بعض حقها، والأقل في حيوية العرض. ومع ذلك كانت «حفلة سمر...» محطة في المسيرة المسرحية العربية. فهي مقارنة بعشرات المسرحيات التي تناولت الموضوع نفسه لعبت في الجرح تماماً وفي الحجم المطلوب كوعي سياسي وكوَعي فني.

كانت نكسة حزيران أول شعورنا بالوعي لما يجري حولنا، لما يجري فوقنا وتحت أقدامنا أيضاً.

وكان سعد الله الأكثر تجاوباً فنياً مع الصدمة، ربما لقرابته آنذاك قبل غيره من أجواء مسرح برشت بطروحاتها وتطبيقاتها لدى دراسته في فرنسا. وهذا ما ندركه من كتابه «بيانات لمسرح عربي جديد» الذي ضمنه حديثه إلى اثنين هما الأقرب إلى برشت في فرنسا: الناقد المسرحي برنار دورت والمخرج المسرحي جان ـ ماري سيرو.

في ذلك الوقت كان أكثر الكتّاب العرب يحاربون على جبهة تحرير الإنسان العربي من تخلفه مطمئنين إلى القوة العسكرية المتكفلة حماية حقوقه الوطنية. لذلك كانت الصدمة على معظم هؤلاء، وأنا منهم، فاتحة لوعي الوهم الذي كنا نعيشه. وهذا الوهم بالذات والقدرة على مواجهته تجسدا أكثر في تلك المسرحية التي سماها سعد الله «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران».

والحق أن ونوس لم يكن باعترافه أكثر وعياً منا قبل الصدمة أو أقل مفاجأة بها، فهو، في مقدمة إحدى بواكيره المسرحية التي سبقت «حفلة سمر...» يعترف قائلاً:

> «ونحن في غمار مشاريعنا الشخصية والمبعثرة هوت على رؤوسنا ضربة حزيران/ يونيو المباغتة. أصبحت متابعة مشروعنا الشخصي، كما كنا نتصوره من قبل مستحيلة. الطمأنينة اهتزت، وكذلك القناعات. ولأننا مطاردون بعرينا فإن كل ما لدينا يصبح جزءاً من شعورنا بالكساح».

ويخلص إلى القول بأن بواكيره المسرحية تلك كانت في الكساح، وهي «آخر أعمال فترة مكتظة بالقلق والأوهام».

لم يكن لـ «حفلة سمر» أن تشكل تلك المحطة في الوعي السياسي والفني دون الإلمام بطروحات برشت والتأثر بها. والحق أن ليس من عمل يمت إلى «الالتزام» في الميدان المسرحي العالمي كله، إلاّ تأثر بطروحات برشت قليلاً أو كثيراً، لكن برشت حتى الخمسينيات لم يكن معروفاً جيداً في فرنسا نفسها، فكيف في العالم العربي. وهو إذا تسلل لأول مرة، عبر مسرحية «الاستثناء والقاعدة» إلى فرقتين عربيتين مختلفتين واحدة للسوري شريف خزندار، وواحدة للبناني مُنير أبو دبس، فإن الأولى تحولت إلى عمل فولكلوري والثانية إلى عمل عبثي. ولم يكن ذلك مستغرباً، وبرنار دورت، الناقد المسرحي الفرنسي الذي اختص ببرشت وله أهم كتابين آنذاك عنه «قراءة برشت» و«المسرح الشعبي» يقول لسعد الله: «إنهم يزيفون برشت عندنا».

ولم يكن مطلوباً من ونوس أن يطبق حرفياً شروط المسرح الملحمي، وكان يكفي التأثر ببرشت على طريقة جان ـ ماري سيرو، أول من قدم برشت بالفرنسية.

وفي اعتقادي أنه إذا كان من تأثير برشتي على ونوس فهو سيكون لجان ماري سيرو، في الأقل من ناحية إيلاء سيرو دوراً تحريضياً للمسرح في العالم الثالث، انطلاقاً من تأثر سيرو نفسه بأجواء فرانز فانون وكتابه «المعذبون في الأرض»، فسيرو أول مخرج مسرحي غربي تعاطف مع «المعذبون في الأرض» على طريقته. وفي حديثه مع سيرو لا يصرح سعد الله ونوس بأنه تأثر بطروحات سيرو، لكنني أعتقد أن هذا التأثر حصل ولو غير مباشر، إن لم يكن في «حفلة سمر» ففي الأعمال اللاحقة لونوس حيث اعتمد الحكاية الشعبية، وكان نصحه سيرو بذلك كما يرد في حديث ونوس معه.

يصعب أن لا يتأثر كاتب مسرحي من «العالم الثالث» بحماسة سيرو. ففي لقائي الأول به في تونس ١٩٦٨، أذكر، كما يذكر الدكتور علي الراعي وكرم مطاوع، وكنا إلى جانب سيرو في اللجنة التحكيمية لمهرجان ذلك العام، أنه كان أكثر حماسة منا لقضايانا ولكيفية التعبير عنها فنياً، بعيداً عن التقاليد الغربية. وسوف يواصل تبشيره في لقائي الثاني به في مهرجانات بعلبك الدولية حين كان يقدم «العاصفة» للشاعر المارتينيكي إيميه سيزير، كما كان أول من قدم كاتب ياسين. لكن «حفلة سمر» إذا صح فيها كلام التأثر فهو يشبه تأثر سيرو نفسه بإنسانية برشت منظوراً إليها بعاطفية صادقة أكثر من عقلانية باردة، أليس هذا هو الإطار لجو «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» الذي يختلف كلياً عن إطار الأجواء التي كتب فيها سعد الله ونوس بواكيره متأثرة بالمدارس الغربية التقليدية قبل برشت، وبأجواء وجودية سارتر أكثر من ماركسية برشت؟

وونوس ليس معقداً من مسألة التأثر كما يوسف إدريس، إلاّ أنه التأثر الذي لا يفضي إلى التقليد، بل إلى الاغتناء.

إن ونوس كأي كاتب وفنان نهضوي من العالم الثالث يدرك تماماً هذه المعادلة.

عندما اختار ونوس لـ«حفلة سمر...» لعبة المسرح في المسرح، التي أطلقها بيراندللو في الثلاثينيات، كان يغامر بكل شيء، لكن الرهان كان يستحق هذه المغامرة الخطرة. وهي خطرة لأن لعبة «المسرح في المسرح»، لشدة بساطتها تبدو سهلة، حين هي أخطر لعبة، وليس ثمة وسط في معالجتها فإما النجاح وإما الفشل، وأعتقد أن سعد الله ونوس نجح في لعبها، وساعده كون السياسة العربية بعد ٥ حزيران/ يونيو تكشفت للعربي عن شكل مسرحي أكثر منه مضموناً سياسياً، وهو كلام قاله سيرو لسعد الله. وكان يكفي سعد الله

أن يستعين بالخطب الرسمية والبلاغات الإذاعية، لتكتمل لعبة المسرح داخل المسرح. ومن جهة أخرى كان ونوس وصل بوعيه السياسي والاجتماعي إلى حد يجعله قادراً على كشف اللعبة بأبسط عناصرها: المذياع والمستمع، بكل نشاطات الانفعالات، المتضاربة في الشكل، الموحدة في المضمون، المجموعة بين حدي الشعور بالخدعة والرغبة في التحدي. مع تبسيط هذا الحشد من الأحداث المربوطة بظروفها كما بتاريخيتها.

كان ونوس يكتب فوق عارضة توازن دقيقة عالية، ولم يقع ولا مرة وإن ترنح مراراً، الترنح الذي كان يبعث الحيوية من جديد في العرض لدى استقامة وتيرة السير.

كان النص نابضاً متوتراً لا يسمح بالاسترخاء لسرعة إيقاعه. الإيقاع الذي للأسف لم يتجسد في العرض الأول للمسرحية. إلى كون العرض المسرحي مصمّماً أصلاً لأن يكون حفلة افتتاحية يغلب عليها الطابع الرسمي. عدا أن فصحى ونوس هنا ملطفة كثيراً إزاء ما كانت عليه فصحاه في مسرحياته القصيرة السابقة، عدا كون غالبية الكلام تمر عبر المخرج الذي هو «الراوي» هنا، ويحق له التعريف أمام الحضور بفصحى تحمل المعنيين: الكلام التقليدي، والسخرية من الكلام التقليدي في وسط عجقة الشعارات والنداءات الصحيحة أو المزيفة.

إن نظرة من بعيد إلى هذه المسرحية، التي دخلت التاريخ المسرحي وثيقة فنية، مثل كل الأعمال الشبيهة منذ بيسكاتور إلى اليوم، ترينا كيف يرتبط عرضها بزمنها، وكم كان فعلها محدوداً وكم أثرها بعيد.

ومهما تفاوتت النظرات النقدية إليها بحسب زوايا النظر، فإن المشترك كونها آنذاك نقطة تحول في التعبير المسرحي المسيس. وبعض المشاريع تقاس بطموحاتها أكثر من إمكاناتها وفي هذا تبدو «حفلة سمر...» كبيرة.

ومذ تطرقت إلى اللغة التي نغّصت إعجابي بها، لا بد من التساؤل ما السبب الذي جعل كاتباً مسرحياً مثل ونوس، أبدى نضجاً سريعاً في «حفلة سمر»، يصر على الفصحى لحواره المسرحي وهو الذي طالب بكسر الحاجز بين الفعل المسرحي وجماهيره؟

فصحى ونوس

سعد الله ونوس هو بين قلة نادرة من كتّاب المسرح العرب لم يتخلَّ عن الفصحى في نصوصه، حين نجد أن توفيق الحكيم نفسه، أحد رواد المسرحية الأدبية، تخلى عنها في أواخر أيامه. ولا أذكر من بين الكتّاب المسرحيين العرب الفاعلين في المسرح والمتمسكين بالفصحى سوى ونوس في سوريا وألفرد فرج في مصر.

فلماذا هذا الاستثناء عند ونوس؟

في اعتقادي أن أحد الأسباب كون ونوس ينتمي إلى أكثر الأقطار العربية تشدداً في مسألة الفصحى في اللغة المسرحية، لدافع سياسي، كما يقول بأسف غسان المالح مدير المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق، وليس لدافع فني.

وربما أغراه كون العامية السورية لا تصل إلى كل القرّاء العرب، مع أنه يمكنه أن يحول عاميته إلى فصحى عندما يرغب في نشرها كما فعل الكثيرون من توفيق الحكيم إلى محمد الماغوط وأنا نفسي، إلاّ أن ونوس، وهذا مستغرب لدى صاحب «البيانات»، كان بعكس الكثيرين من الكتّاب الفاعلين في المسرح، وهو أحدهم، ينشر نصه في كتاب قبل أن يعرض على الخشبة، فهل لهذا علاقة بعدم ثقته بالتنفيذ؟ ربما، وخاصة إذا عرفنا أنه كتب قبل «حفلة سمر...» نصوصاً عديدة ظلت حبيسة الكتاب.

واللافت أيضاً أن لغة ونوس تطورت تطوراً واضحاً، فلغة البواكير غير لغة مرحلة النضج. في مسرحية «الرسول المجهول» نقرأ:

«ـ والله سأعلمنك كيف تخرسين». وفي مسرحية «فصد الدم» نقرأ:

«ـ يا للشيطان... كان يتلامح في عينيه لمعان غريب متوحش، وكان ينتشر على قسماته تصميم مفزع. لا أعرف ما الذي ركبه؟ فات وقت طويل... آه... يا لعذابي!». أو في «لعبة الدبابيس»:

«ـ تقريباً أنا لا أخالفك الرأي، الآخرون أيضاً لا يستسيغون كثيراً الوجودات الهزيلة الصفراء. لنعترف أن الحجوم مسألة تحتل ركناً بارزاً في عالم اليوم، وقد بدأ يعسر إرضاؤهم».

مع أنه بقليل من التجاوب واللغة المسرحية كان يستطيع في الأقل استبدال لفظة «يستسيغ» فتكون لفظة «يطيب» أو «يصعب إرضاؤهم» بدلاً من «يعسر إرضاؤهم» الخ...

والأطرف أنه في نص «مقهى زجاجي» يعتذر، في ملاحظة للقارىء، لكونه «اضطر» إلى استعمال «الألفاظ الأجنبية» لأرقام النرد (طاولة الزهر)، مثل بنج وشيش الخ، ولا مرادف أصلاً لها بالعربية.

في «حفلة سمر...» أي مع بداية مرحلة النضج ابتعدت لغة ونوس عن الأدب واقتربت أكثر من المسرح، وهذا دليل آخر على العلاقة الجدلية بين المسرح ولغته، ولكن أصرَّ ونوس على موقفه من مسألة اللغة، متناقضاً هكذا مع طروحاته النظرية في «بيانات لمسرح عربي جديد».

فهو يشدد على ضرورة الاقتراب من الجماهير، ويريد للمسرح أن يكون «تفاعلاً يومياً مع الجمهور: غايته تغيير وتطوير لعقليته، وتعميق وعي جماعي...»، إلى ضرورة أن تكون حركة المسرح الجديد «تتعلم من جمهورها كما تعلمه، تأخذ وتعطي في حركة جدلية يغتني محتواها وتتسع حدودها يومياً»، إلى آخر مستلزمات التقارب بين الجمهور والمسرح، المسرح الذي، كما يقول ونوس في «البيانات» أيضاً، نريده «مسرحاً للجماهير أي الطبقات الكادحة من الشعب»، وفي المقابل يتجاهل مسألة لغة التخاطب لدى هذه الجماهير الكادحة.

وتبدو لي هذه الملاحظة مهمة عندما أقارن «بيانات» ونوس «الملتزمة» هذه ببيان أصدرته قبل ذلك بثلاث سنوات وسميته «بيان مسرحي رقم واحد» حين لم أكن ملتزماً، بل كان مسرحي أقرب إلى «العبثية» آنذاك، وكان أول ما خطر في بالي لتأكيد الجديد المطلوب في المسرح، رفض المسرح الأدبي والتزام لغة الواقع المحكية «لغة الشارع والبيت لغة القبضة والشجار...».

إن تجاهل ونوس، في بياناته، لهذا العنصر الأساسي من عناصر الاقتراب من الجماهير، سوف يطرح لدى متتبعي مسرح ونوس تساؤلاً دائماً نظراً إلى طروحات هذا الكاتب. وسعد الله ونوس لم يواجه هذه المسألة مباشرة وحسبما أذكر، إلاّ في الحديث الذي عقده معه نبيل حفار ونشرته مجلة «الطريق»في ١٩٨٦ وأعاد هو نشره في كتابه «بيانات» وفيه يبرر ونوس، في رده على سؤال في هذا الصدد، بأن المسرح إذا هو يستقي من الواقع فليس ضرورة أن يكون الاستقاء حرفياً، وهو الكلام الذي يكرره عادة المدافعون عن الفصحى في المسرح الواقعي دون إقناع، والدليل أن ونوس نفسه صار ينشد أقرب التعابير إلى لغة التخاطب اليومية، وربما لإدراكه عجزه عن مطابقة لغة نصوصه لتنظيره اختار لموضوعاته غالباً الحكاية الأسطورية التراثية التي تسمح بالفصحى دون إحراج.

الحكاية الأسطورية

الحق أن استخدام ونوس للحكاية الشعبية كان مخرجاً أيضاً لمعالجة مواضيع اجتماعية وسياسية دون إحراج أيضاً، عدا كون ونوس، كخلاق نهضوي، كان يطمح مثل كل المسرحيين العرب إلى ابتكار الشكل الأفعل في محيطه وزمنه، مع تفاوت هذا الابتكار بين كاتب وآخر، دون التنكر للتجارب العالمية التي هي زاد معرفي وتقني لا بد من الاغتناء به. لكن للأسف لا أحد من هؤلاء يستطيع أن يدعي بأنه نجح في مشروع «التأصيل» هذا، فلا «فرافير» يوسف إدريس هي «السامر» ولا «مقامات» الطيب صديقي هي «المقامة» ولا

«يا طالع الشجرة» لتوفيق الحكيم هي الأغنية الشعبية «اللامعقولة»، ولا «لماذا رفض سرحان سرحان» هي العاشوراء، ولا «أيام الخيام» هي الحكواتي، ولا تراثيات مارون نقاش وقباني هي «ألف ليلة وليلة». لذلك فإن «الفيل يا ملك الزمان» و«المملوك جابر» و«الملك هو الملك» لسعد الله ونوس ليست «الحكاية الشعبية» وإذ ليس المطلوب إعادة إنتاج هذه الصيغ، بل استيحاؤها، فإن كل مشاريع التأصيل هذه ظلت دون طموحاتها.

ولكن من مجموع تراكمات المشاريع الناقصة قد يولد التأصيل الذي لا يعني بعد اليوم نمطاً قومياً واحداً.

فالزمن الذي ساعد إنتاجاً وبلورة لنمط واحد، كالصيغ المسرحية للشرق الأقصى ليس زمننا، وهذا النمط التاريخي صار اليوم فولكلوراً، وبدأت تلك البلدان صاحبة الصيغ محاولات تأصيل جديدة.

إن مغامرة «المملوك جابر» لسعد الله (ورد خطأ في دراسة أحمد معلا، في تقديمه لهذه المسرحية، أنها قدمت العام ١٩٦٩ والصواب أنها عرضت كتجربة لمرة واحدة في آذار/ مارس ١٩٧١، أما العرض الأول فكان العام ١٩٧٢ بشهادة الممثل الأساسي هاني الروماني) ظلت مغامرة. ولا يقلل عدم الوصول إلى نهاية المغامرة من أهمية المغامرة. إن بعض المشاريع تتخذ أهميتها من طموحها، وطموح سعد الله ونوس باستيحاء الحكاية الشعبية، منذ «الفيل يا ملك الزمان» إلى «الملك هو الملك»، أخذ مكانه في المسيرة المسرحية العربية إلى جانب طموحات آخرين سوف تفضي إلى مكان أوسع في المستقبل.

إن المسرح العربي، منذ مارون نقاش ويعقوب صنوع وقباني، هو في طور المراهقة إذا قيس بأعمار المسارح لدى الشعوب الأخرى. وليس من الضروري محاسبة المشاريع المسرحية على تكاملها. بل على فعلها في زمانها ومكانها، مهما كانت الفاعلية ضئيلة أو دون المطلوب، فلا الشكل الفني يتوقف عند حد ولا المضمون، في مسيرة هذا الزمن اللاهثة الإيقاع.

إن تجربة سعد الله ونوس مع المادة التراثية تجربة مهمة بدءاً من أبسط صورها «الفيل يا ملك الزمان» إلى أكثرها تعقيداً «الملك هو الملك»، مروراً بأكثرها طموحاً في «مغامرة رأس المملوك جابر»، إلى كونها تجاوب بطريقة ما عن محاولة ونوس الاقتراب إلى أقصى حد من الجماهير. وأهمية هذه المحاولات أنها ليست لمجانية المتعة، كما الطيب صديقي في «ألف ليلة وليلة»، بل تحمل إلى الهم الجمالي هماً اجتماعياً وسياسياً، كما هي الغاية أصلاً منذ نشأة المسرح في أثينا، وهذه المحاولات تغتني ليس بتأصيل النمط بل بكسره استمراراً،

الكسر الذي يحرض على الانتباه فالوعي. بعكس التقليد الذي يشجع على الخمول فالجمود.

لكن، ودون أن يكون في ذلك انتقاص من محاولات ونوس الجدية، أعتقد، في مجال المادة التراثية، أن استلهام الحدث التاريخي أكثر لفتاً من استلهام الرمز الأسطوري: فالأساطير وشخصياتها لم تبقيا لنا كما كانت لمسرحيي العالم القديم. لأن تلك الشخصيات الأسطورية كانت لدى الشعوب القديمة تعيش معها في حياتها اليومية، وليس هذا حالنا اليوم، لذلك أهم أسباب نجاح مسرحية بيتر فايس، المعروفة اختصاراً باسم «مارا ـ ساد»، هو اللعب بالمادة التاريخية. وعندما شاء برشت أن «يعصرن» إحدى مسرحيات شكسبير اختار «كوريولانس» للسبب نفسه.

وأعتقد أن ونوس أدرك ذلك عندما عاد من انقطاع طويل إلى المادة التاريخية مع أنه عندما انقطع عن الكتابة المسرحية لم ينقطع عن الهدف الذي كرّس له حياته، لكنه استبدل التعبير المسرحي لفترة عشر سنين بالمقالة الهادفة كما نرى في مجموعة المقالات التي نشرها بعنوان «هوامش ثقافية». وليست عودته إلى الخشبة بنص «الاغتصاب» المقتبس عن مسرحية غربية إلاّ بهذا الهاجس، حتى لو تعرض لسوء فهم مردّه أن ونوس لم يبق واقفاً مكانه في زمن يتحرك ضده، بل حاول إنقاذ ما يمكن إنقاذه.

إن مؤلف «حفلة سمر...» يعود إلى القضية نفسها بعد ربع قرن، حين تهرأ الانفعال وتجمد الزمن أو تراجع، ليتأمل في حل ممكن في إطار المعطيات المتوافرة لما يسميه «سفر الأحزان اليومية» للحياة العربية، و«سفر النبوءات» في الحياة الإسرائيلية.

وهو يرى «الاغتصاب» العقدة المميتة في الجانبين: اغتصاب حرية الإنسان وحقوقه. وبقدر ما يدين ونوس الاغتصاب السادي للسلطة الإسرائيلية، يدين أيضاً الاغتصاب المازوشي للسلطات العربية، فيتخيل حواراً ممكناً، كخاتمة بين سعد الله ونوس من الجهة العربية والدكتور «إبراهام منوحين» من الجهة الإسرائيلية، والدكتور منوحين شخصية اخترعها سعد الله ونوس، لكنه يجدها محتملة الوجود في الجهة الإسرائيلية، وعلى هذا جعل الحوار مع هذه الشخصية محتملاً. فكيف يتصور سعد الله ونوس هذه الشخصية؟

من الواضح أن المؤلف لا يعتقد بإمكان تشريد الجيل الذي ولد في فلسطين، أو تشريد من تبقى من الجيل السابق الذي زيّن له المغتصبون الصهاينة أنه سيجد في فلسطين الملجأ وأرض الميعاد. لذلك يفترض المؤلف أن ثمة جماعات في الجهة الإسرائيلية ليست راضية عن العيش في أرض ممنوعة من السلام، وفي وطن جغرافيته موجودة في «التوراة»،

والمسؤولون يتاجرون بخوفها ويمارسون أشرس أنواع الاغتصاب. وشخصية الدكتور «منوحين» هي تجسيد لهذه الفئة من اليهود التي يعتبرها المؤلف ضحية أيضاً. والحوار المحتمل بين ضحايا الجانبين قد يكون، في تصور المؤلف، نقطة الضوء لكسر الحل المستحيل.

ومن الواضح أن نص ونوس دافعه إنساني بحت، محاولة كسر المستحيل بالمستحيل: أن يبني حلاً من ركامات إنسانية مسحوقة في الجانبين. ومهما يكن فإن الدافع إلى هذه المعالجة يطلع من محاولة تحريك المستحيل، وبدا لي مستغرباً التهجم على المؤلف أو تشويه النص كما فعل جواد الأسدي في إخراجه له.

إن المؤلف نفسه يحكم على هذا الافتراض «بالسجن»، أليس هذا هو رد الدكتور منوحين على اقتراح المؤلف، حين يحشره بالسؤال فيختم «منوحين» حوار المسرحية بهذا الكلام:

«فأمر الملك صدقيا أن يودع أرميا في دار السجن، وأن يعطى رغيفاً من الخبز كل يوم من سوق الخبازين إلى أن ينفد الخبز كله من المدينة».

وعندما ودع المؤلف عالمه برسالة عامة في «اليوم العالمي للمسرح» كان أبرز ما في رسالة سعد الله ونوس هو الحوار، بل إنه في معرض اندفاعه لهذا التأكيد يتمنى لو كان عنوان الكلمة «الجوع إلى الحوار». ويشرح هذا الحوار بأنه «متعدد، مركب وشامل بين الأفراد والجماعات».

وهذا الكلام الذي يرضي الجميع، لا يفسّر لدى الجميع تفسيراً واحداً، لا سيما الذين يذكرون أنه في خاتمة مسرحيته «الاغتصاب» أنشأ حواراً متخيلاً بينه وبين شخصية إسرائيلية، أثار جدلاً واسعاً وكان أسوأ ما في هذا الجدل المثار حول المسرحية، عدم فهم وجهة نظر الكاتب الإنسانية، بل اتخذ لدى البعض معنى الاستهتار بالحق العربي، حين كان المقصود عكس ذلك تماماً، فالحوار في المسرحية لا يعدو كونه متخيلاً بين ضحيتين. وبدا الأمر مستغرباً لأننا لا نستطيع أن نتخيل ضحية في الجانب الآخر، وقد نكون محقين في ذلك، لأننا لم نسمع في الكيان الصهيوني الذي يدعي الديموقراطية، صيحة هذه الضحية. لكنني بين الذين يشاركون سعد الله ونوس اعتقاده بوجود ضحية في الجانب الآخر، فالمشروع الصهيوني بدأ باستدراج الضحايا اليهود إلى «أرض الميعاد» التي صورها لهم الصهاينة أنها «أرض بلا شعب، تنتظر شعباً بلا أرض».

إن ونوس، في مسرحيته، افترض وجود مثل هذه الضحية، المحاصرة بين المتدينين اليهود، الذين يؤمنون أيضاً بوعد الله للشعب المختار، وبين القيادة الصهيونية التي استغلت هذا

الإيمان لتحقيق مطامع غربية في منطقة النفط عبر كيان يدين بالولاء التام لأصحاب المطامع، في مواجهة الكيانات العربية غير المضمونة الولاء آنذاك بعد نيلها استقلالها.

وقد تكون بعض الحركات اليهودية اليسارية بلورت فيما بعد مفهومها المعارض للكيان الصهيوني، في شبه صيحات خافتة تطالب بتسوية عادلة (ليست هي التسوية الحالية بالطبع). إلاّ أن الطريق إليها، إذا ثمة طريق، هي التقاء الضحايا من الجانبين، ضحايا الكيان الصهيوني الغاصب، وضحايا الكيانات العربية التي، باسم التحرير، اغتصبت من الحقوق الإنسانية ما يجعل قرابة تقوم بين الضحايا في الجانبين، كما يقول ونوس.

ومن الواضح أن الحوار الذي يقصده ونوس يطلع من خلفية إنسانية لا يمكن أن تقبل بأي غبن، لأن سعد الله ونوس لا يدخل في تفاصيل الصراع فيحدد أين هو الغبن وأين هو العدوان، في رسالته، بل هو طالب «بكبح النزعة العدوانية عند الأفراد والأمم على السواء»، ولأن كل طرف يعتقد أن الحق في جانبه والعدوان في الجانب الآخر، فإن مثل هذا التعبير يستفيد منه الجلاد على حساب الضحية. ولا أعتقد أن ونوس يقصد هذا كما لا أعتقد أن ونوس في قوله: «إن الحوار يقتضي تعميم الديموقراطية»، يقصد هذه الديموقراطية المنتصرة بالذات.

نعلم اليوم أن الديموقراطية كلام حق يراد به باطل. وأن زعيم حزب الليكود في إسرائيل يقول أيضاً بالديمقراطية. فإذا راجعنا كلمة الكاتب المسرحي الأميركي إدوارد ألبي، في «اليوم العالمي للمسرح» العام ١٩٩٠، نجده يقول:

«إن الديموقراطية البديلة من الأنظمة التوتاليتارية هي ديموقراطية وهمية».

أو بحسب تعبير المفكر الأميركي تشومسكي، عن الديموقراطية الأميركية، أنها ديموقراطية الحزب الواحد الحاكم، الذي هو «حزب رجال الأعمال». لذلك فإن الكلام عن الديموقراطية في المطلق، قد يساهم دون قصد في تحوير المعنى المقصود في الرسالة، ولا أعتقد أن سعد الله ونوس يرضى بذلك، وطالما كنا نسخر سابقاً معاً من وصف الأنظمة الشيوعية لنفسها بالديموقراطيات الشعبية، مع أن الديموقراطية تتوافق والاشتراكية أكثر مما تتوافق والليبيرالية. لكن الأيديولوجيات، كما الأنظمة، تتحدد بالقيادات، التي قد تحسن تجسيدها أو تسيء إليها. إن الديموقراطية هي اليوتوبيا الحقيقية لأنها لم تتحقق أبداً. إن الشعب الذي اخترعها، أي الشعب اليوناني، كان يحصرها بفئة من المواطنين هم الأحرار، دون العبيد، كما لم تتحقق في الأنظمة الاشتراكية، تخوفاً من التخريب، قبل أن يتحول التخوف ذريعة للحفاظ على مكتسبات فئوية. وكذلك هي لم تكن متحققة في الأنظمة

الليبيرالية، لتداخل العنصر الرأسمالي في العملية الانتخابية فكان يجعل التمثيل غير أمين للإرادة الشعبية، وكانت الديموقراطية تزداد شكلية بمقدار تداخل هذا العنصر. أما اليوم في عصر «اقتصاد السوق» فإن جورج سوروس، أحد كبار المستثمرين في العالم، يلخص الوضع الراهن أبلغ تلخيص حين يقول:

«إن الانتخابات الحقيقية تقوم بها كل يوم الأسواق».

هذه الديموقراطية هي التي تعمم في مرحلة العولمة هذه، فالأمر لم يبق خافياً على أحد. لكن سعد الله ونوس عندما يقول بالديموقراطية فإنه بالتأكيد لا يقصد هذه الديموقراطية. ومع ذلك فإن المستفيدين من التعميم يستغلون الكلام. وربما كان على ونوس أن يأخذ بالحذر في الكلام عن الديموقراطية، لكي لا يسمح للمستفيدين من التسمية ارتكاب الآثام باسمها.

* * *

رسالة ونوس

إن من يقرأ رسالة ونوس في «اليوم العالمي للمسرح» في المستقبل لن يفهمها إلاّ في إطار مسيرة غنية حقاً، ويمكن القول إن جدية ونوس في علاقته بالمسرح تنبع من كون المسرح له أداة معرفة قبل كل شيء، وهي علاقة جدلية يغتني بها بقدر ما يغنيها، يفعل فيها بقدر ما ينفعل بها، إنها تعلم وتعليم، وهذا جوهر الفن المسرحي.

إن اختلاف الإيقاع في مسيرته المسرحية كان ضمن هذا الهاجس. ويعترف في حديث أخير له بأنه كان يمارس رقابة ذاتية على نفسه في كتاباته المسرحية لتغليب الموضوعي على الذاتي، إلاّ أن موضوعية كتابات ونوس هي هذا الإيقاع الذاتي الذي لا يستطيع كاتب أن يتحرر منه، حتى لو تقصد ذلك. ولست أجد كتابات ونوس المسرحية الأخيرة تختلف في هاجسها عما كانت كتاباته الأولى. وإن الحرية التي يعتقد أنه مارسها أخيراً كان يمارسها بانضباط أكثر سابقاً. هذا هو الفارق. أما التغيير لدى ونوس في المرحلة اللاحقة فهو الإفساح لتعدد أكثر في إطار الهاجس الوحيد: الصراع بين الخير والشر في إطار الوضع الإنساني. وكما كل حياة تغتني بالخبرة الإنسانية والخبرة الفنية، هكذا اغتنت كتابات ونوس الأخيرة. وإن وعيه التاريخي اغتنى بوعيه الإنساني. ومن يطالع آخر مسرحياته «ملحمة السراب» يجدها الأكثر غنى بهذا الوعي الذي ما فتىء يلح عليه منذ مرحلته الوجودية الأولى حتى وصوله إلى الضفة الأخرى بعد اليأس حيث صوت إنساني في

مكان ما في هذا العالم يعيده إليه بعد أن يكون ذهب بعيداً عنه. إن «ملحمة السراب» تتويج لملحمة سعد لله ونوس في مسرحنا العربي وفي حياتنا العربية.

مع اليوم العالمي للمسرح، واعتراف الجميع بأهمية هذا الفن على صعيد التواصل واعتقاد الجميع بأنه مثل كل الفنون، في حالة تراجع، ليس المطلوب الشكوى من معاناة المسرح مادياً، كما يلاحظ سعد الله ونوس بأسف «أن المخصصات له تضمر سنة بعد سنة، والرعاية التي كان يحاط بها تحولت إلى شبه إهمال»، لأن في مثل هذه الرعاية وهذه المخصصات، في غياب الديموقراطية الحقيقية، شروطاً تنقض قيامها، حين كانت المخصصات للمسرح في زمن الديموقراطية الإغريقية، عندما كان لهذا الفن تأثيره الكبير في المجتمع، غير مشروطة، بل هي مفروضة على الأغنياء بحصص نسبية حتى لو تعرض المسرحي لهؤلاء بالذات الذين كانوا يمولون الاحتفالات ويدفعون ثمن جوائزها. ولو أن المسألة اليوم، في صدد المسرح العربي، مسألة مخصصات مادية، لظهرت القاهرة في الصدارة إذ تقدم من المخصصات للمسرح أضعاف ما كانت تقدمه في عز نهضتها في الستينيات. ومع ذلك فإن المسرح في مصر، بسبب التوجيهات العليا، تحول إلى جمالية سياحية، أكثر منه إلى نقد جذري، ولأن الفن المسرحي، كما صار معروفاً، هو الأكثر تأثراً بشروط الرقابة وأسهل الفنون للقبض عليه بالجرم المشهود وتوقيفه في أي وقت لعلانيته التي تتطلب جمهوراً ومكاناً عاماً في وقت محدد، لذلك فإن الفن المسرحي اليوم، إذا كان للفنانين المسرحيين هذا الشعور بأهميته على صعيد تطوير المجتمع، يجب أن يتوجه نحو التقشف، دون أي إغراء للتنازل.

إن المسرح العربي اليوم، كما كل النشاط الإبداعي، الفني والأدبي، يقف عند مفترق: بين «حداثة» تتمسك أيضاً بحرية الخلق وحرية الموقف، غير موظفة في تجميل النظام السائد، أي شكل اتخذ، وبين «ما بعد الحداثة» التي لا تشجع إلاّ على حرية الأنانية الفردية، موظفة في تجميل النظام السائد، أو في الأقل لا تتعارض معه. إن المسرح العربي، كما كل النتاج الفني والأدبي، على مفترق: بين الاستسلام لأيديولوجية أحادية البعد، برغم مظهر التعددية، وبين التمرد على هذه الأيديولوجية. إنه يقف اليوم بين التقولب مع شروط اقتصاد السوق (التحول بالإنسان ووظيفة الفنان إلى سلعة)، وبين مواصلة حلم إنساني، بدأ مع طفولة الحضارة، لا يرضى بأقل من سعادة فردية مطلقة في إطار سعادة جماعية مطلقة.

ومن الطبيعي أن تكون مجتمعات العالم الثالث، المحاصرة بالاستغلال والبؤس والتخلف، هي اليوم الأقدر على تداول آخر لغة إنسانية للالتفاف على «نهاية التاريخ»، وفتح ثغرة فيه،

لبداية جديدة تستعيد في أفقها كل التضحيات السابقة التي منيت بالفشل على أيدي قيادات استغلت ببشاعة هذه التضحيات.

* * *

وقدر ما أسعدنا تكليف سعد الله ونوس من قبل منظمة الأونسكو بكتابة رسالة «اليوم العالمي للمسرح»، التي يكلف بها كل عام كاتب مسرحي، وكان ونوس أول كاتب عربي يكلف بها، فقد اختلفنا معه حول بعض فقراتها، ومنها قوله عن الثقافة بعامة بأنها «تعاني أزمة حصار وتهميش شبه منهجيين». يقول:

> «إن الثقافة هي التي تشكل اليوم الجهة الرئيسية لمواجهة هذه العولمة الأنانية، الخالية من أي بعد إنساني. فالثقافة هي التي يمكن أن تبلور المواقف النقدية التي تعري ما يحدث، وتكشف آلياته...».

وهنا أيضاً لا يدقق ونوس كثيراً حين يعمم على الثقافة هذا الدور، فالثقافة هي نتاج مثقفين، وفي اعتقادي، أن سعد كان قرأ مثلي التحقيق الشهير الذي كتبه الصحافي الأميركي جون ريد عن «ثورة أكتوبر» بعنوان «عشرة أيام هزت العالم»، لذا لا أظنه ينسى أن جون ريد الذي كان يستوضح أحدهم خبراً، بادره آخر: «لا تصدقه، إنه مثقف». وكانت هذه الكلمة لها معنى الاحتيال والنفاق والانتهازية. وقد يصح القول بأن المثقفين الذين استحقوا الصفة بجدارة كانوا دوماً قلة، منذ سقراط، الذي لم يجرؤ أن يدافع عنه أي مثقف. وفي عصر الأنوار في أوروبا لم يكن إلى جانب روسو أو فولتير إلاّ قلة من المثقفين حتى انفجار الثورة. وفي زمن البريسترويكا حادثة نموذجية: كان غورباتشوف طلب من بعض الأدباء المنفيين العودة إلى وطنهم، وبينهم سولجنتسين، فاشترط هذا أن يصدر «اتحاد الكتاب السوفيات» بياناً ينقض فيه البيان السابق للاتحاد، الذي تسبب بطرده، ولم يفاجأ سولجنتسين عندما علم أن اتحاد الكتّاب أصدر بياناً ينقض فيه بيانه الأول.

بل إن ونوس نفسه يتحدث عن هذا الأمر في مسرحيته «منمنمات تاريخية»، عندما يأمر تيمورلنك، بعد استيلائه على دمشق، بجلد الشيخ الشرائجي وصلبه «وكان بين جلساء تيمور علماء مسلمون ما تصدى واحد منهم للدفاع عنه وبين هؤلاء ابن خلدون.

وفي اعتقادي أن ونوس يعرف جيداً أن غالب المثقفين، طوال التاريخ، مع الواقف، وقلة هي التي كانت تتمتع بشجاعة الرسولية. وإذا كنا أثناء الحرب الباردة عشنا حواراً حقيقياً كثرت فيه المواقف الشجاعة، وكثر فيه المثقفون الأبطال، فبسبب هذا الهامش من الحريات الذي كان نتيجة الحرب الباردة بين الجبارين، حيث كان «المنشقون» أفراداً أو جماعات،

في هذا الجانب أو ذاك يجدون حماية في الجانب الآخر، وليس هذا حال الواقع الراهن. ربما يجب أن نعيد النظر في علاقة الثقافة بالتاريخ، لذا يجب القول إن الثورة البورجوازية في فرنسا هي التي حققت ثقافة «عصر الأنوار».

والثورة الاشتراكية بعدئذٍ هي حققت ثقافة اليسار، لذا «اقتصاد السوق» اليوم سيحقق «ثقافة السوق».

في مسرحيته «منمنمات تاريخية» يخصص سعد الله ونوس أحد فصولها لابن خلدون ليجعل موقفه إزاء تيمورلنك الموقف المكروه للمثقف الذي يقف على الحياد من أحداث عصره، فلا يقاوم الظلم بل يهادنه. والحقيقة أن موقف ابن خلدون هو النموذج. وأما الموقف المقاوم فهو الاستثناء. لذلك إذا راجعنا التاريخ نرى مقابل آلاف المثقفين الذين يسيرون مع التيار قلة نادرة تقف ضد التيار.

ويبدو أن ونوس لا يدرك تماماً موجة التحول لدى المثقفين العرب بعد حرب الخليج وبدء المفاوضات، هذا التحول الذي لم يصبح كلياً إلاّ لأن السياسة العربية لم تتطابق بعد كلياً مع السياسة الأميركية ـ الإسرائيلية، وهامش عدم التطابق يضيق، وليس في الأفق ما يدل على أن هذا التطابق سيكون في صالح «سلام عادل وشامل».

وهذا لا يعني أن دور المثقف الرسولي إلى انتهاء، أو أن الثقافة ستمشي إلى النهاية في ركب السوق، بل إن ثمة مثقفين وهم قلة، كما في كل عصر، منذ سقراط إلى تشومسكي، مروراً بزولا وبرتراند راسل وجان بول سارتر، سيواصلون التمسك بالجذوة الإنسانية في إطار هذا الصراع الأزلي بين الخير والشر. لكنهم، كما في كل عصر ينتظرون المساعدة من التاريخ الذي تحركه الجموع وليس الأفراد.

إن الثقافة تسيّرها القوى التي تمسك بزمام الأمور في العالم اليوم، لأن الثقافة في حاجة إلى وسائل الإعلام لنشرها، وقد يبدو مستغرباً، لي في الأقل، أن يتساءل ونوس بدهشة عن هذه المفارقة «بين أزمة الثقافة وهذه الثروات الهائلة من المعارف والمعلومات وإمكانات التسويق والاتصال...».

فمن غير المنطقي أن وسائل الاتصال التي تزداد ارتباطاً بالرأسمال سوف تسمح بتسويق ثقافة تناقض توجهات أمبراطورية الحزب الحاكم الواحد، الذي هو حزب رجال الأعمال.

نحن نعرف أن المثقفين، بالمعنى الذي شرحناه للمثقف، وكيف اقترحوا إنشاء «البرلمان العالمي للكتاب»، بعنوان «صرخة العالم» للوقوف ضد الطغيان و«فضح ما يحمل الحاضر من اضطهاد، ومساندة القضايا العادلة» كما جاء في البيان، الذي وقعه مئات الفلاسفة

والأدباء والكتّاب والفنانين، وعندما انعقدت أول جلسة للبرلمان كانت القضية الشاغلة للبرلمان قضية اضطهاد سلمان رشدي الذي دعي إلى ترؤس الجلسة الأولى.

ثمة في هذا النظام العالمي الجديد شعوب تسحق وملايين يموتون جوعاً، ثمة أطفال مشردون تصطادهم قوى النظام بالرصاص في شوارع بعض عواصم أميركا اللاتينية، مثل الكلاب الشاردة. ثمة حقوق إنسانية تهدر في كل مكان بغير حساب أهم بكثير من قضية كاتب شاء أن ينال الشهرة على حساب السخرية من دين يجد أصحابه أنهم مستضعفون في هذا العالم. أما البرلمان الثقافي فكان يوجه بالطريقة التي تخدم سياسة أولياء الأمر في النظام العالمي الجديد.

إلاّ أن ونوس يختم رسالته بوصية مؤثرة، في الأقل لنا نحن المسرحيين، حين يقول:

«إن المسرح هو الذي سيدربنا، عبرالمشاركة والأمثولة، على رأب الصدع والتمزقات التي أصابت جسد الجماعة وهو الذي سيحيي الحوار الذي نفتقده جميعاً. وأنا أؤمن أن بدء الحوار الجاد والشامل، هو خطوة البداية لمواجهة الوضع المحبط الذي يحاصر عالمنا في نهاية هذا القرن».

ورغم أن صيحة ونوس في رسالته هذه بدت صيحة مبتورة أو صيحة هامسة، ولست أدري الظرف الذي كتب فيه سعد الله رسالته، إلاّ أنها تظل رسالتنا أيضاً، نحن الذين لا نستطيع أن نتخلى عن وظيفتنا الإنسانية. وأما ما هو مضمر في الرسالة فإنه معروف. فالأسئلة جميعها مطروحة، وفي استطاعتنا مناقشة الأسئلة لكننا قد نكون عاجزين عن طرح الأجوبة، سوى «أن ما يحدث اليوم لا يمكن أن يكون نهاية التاريخ» كما ختم ونوس رسالته.

وإذا ثمة جواب ينتقل كالعدوى فهو القدرة على المقاومة التي جسدها ونوس في شخصه، وثقته بالكتابة، كعزاء وكأمل، وربما كحياة، ما دامت لا تفصل الهم الفردي عن الهم الجماعي، بل هما يتكاملان فيها. أليست هذه أمثولته لنا عندما كان يغالب الموت بالكتابة؟

مؤلفاته

١ ـ في الشعر

أشياء ميتة، ١٩٥٩.

أعشاب الصيف، دار مجلة شعر، ١٩٦١.

السيف وبرج العذراء، دار مجلة شعر، ١٩٦٣.

الموت الأول، مؤسسة بدران، ١٩٧٣.

٢ ـ في النقد

دفتر الثقافة العربية الحديثة، دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٣.

سيناريو المسرح العربي في مئة عام، دار الباحث، ١٩٨١.

مشاهدات ناقد عربي في باريس، دار البحث، ١٩٨١.

الرواية العربية الطليعية، دار ابن خلدون، ١٩٨٢.

(وصدرت الطبعة الثانية المنقحة والمزيدة بعنوان «الرواية العربية الشاهدة» عن «دار المدى» في دمشق، ٢٠٠٠).

حوار مع رواد النهضة العربية، دار رياض الريّس للكتب والنشر، ١٩٨٨.

المسرح مستقبل العربية، دار الفارابي، ١٩٩١.

لقاءات شخصية مع الثقافة الغربية، الدار العالمية، ١٩٨٤.

السوريالية وتفاعلاتها العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٧.

جبران، صورة شخصية، المؤسسة العربية، ١٩٨٣.

رامبو بالأحمر، دار الفارابي، ٢٠٠٠.

أراغون، الشاعر والقضية، المؤسسة العربية، ١٩٧٤.

جورج شحادة، ملاك الشعر والمسرح، دار النهار للنشر، ١٩٨٩.

مسرحي والمسرح، دار ٢٠٠٢ ومكتبة بيسان، ١٩٩٥.

مختارات من الشعراء الرواد في لبنان، شركة المطبوعات، ١٩٩٨.

حوار مع متمردي التراث، رياض الريّس للكتب والنشر، ٢٠٠٠.

٣ ـ في المسرح

الزنزلخت، دار النهار، ١٩٦٨.

القتل، منشورات مجلة فكر، ١٩٦٨.

كارت بلانش، منشورات مجلة المصارف، ١٩٧٠.

الديكتاتور، دار الطليعة، ١٩٧٢.

لماذا رفض سرحان سرحان، دار الطليعة، ١٩٧٢.

قضية ضد الحرية، دار القدس، ١٩٧٥.

مسرحيات قصيرة، دار أبعاد، ١٩٨٤.

الأعمال المسرحية الكاملة، في: خمسة أجزاء، دار الفكر الجديد، ١٩٨٨.

٤ ـ في السياسة

أبعد من الحرب، دار الآداب، ١٩٩٣.

أبعد من السلام، دار الفارابي، ١٩٩٧.

٥ ـ في الترجمة

خمسون قصيدة حب من بول إيلوار، المؤسسة العربية، ١٩٨٤.

عشرون روائياً عالمياً يتحدثون عن تجاربهم، شركة المطبوعات، ١٩٩٨.

لعنة زحل، عن ج. ب. برستلي، دار الفارابي، ١٩٩٨.

فهرس الأعلام

أ

ح

خ

د

ر

ز

س

ش

ص

ض

ط

ع

غ

ف

ق

ك

ل

م

ن

هـ

و

ي

فهرس الأماكن



في كتابي هذا مواصلة للحوار مع رواد النهضة العربية، في إطار هاجس التواصل نفسه مع ما بقي صالحاً من تطلعاتهم.

لم أحاول بحثاً نظرياً في تراثنا الحديث، لكثرة ما أصابنا التنظير بكوارث، بل حواراً مع أشخاص غصت حيواتهم الأدبية بالتجارب، سواء كان الحوار حياً مع البعض، أو متخيلاً مع البعض الآخر، أو استخلاصاً مكثفاً لمسيرة البعض الأخير.

ومهما تكن المحاولة غير مكتملة، إلا أنها خطوة في التعامل مع الذاكرة، هذه القوة الغامضة التي لا نستطيع أن نتقدم دون الوعي بها.

عصام محفوظ

رياض الريس للكتب والنشر
RIAD EL-RAYYES BOOKS


1855134918